







CAT. 10-57

3 VV.

iiA  
(4-6-82)

14/2

un volume separato  
BLA (4-6-82)



L'ARTE



# L'ARTE

PERIODICO

DI STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA  
E D'ARTE DECORATIVA

DIRETTO

DA

ADOLFO VENTURI

REDATTORE CAPO: ETTORE MODIGLIANI

---

ANNO III - 1900

---

ROMA

ULRICO HOEPLI E DANESI, COEDITORI

---

M . D C C C C



# INDICI



Digitized by the Internet Archive  
in 2018 with funding from  
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/larte3190unse>



## I.

# SOMMARI DEI FASCICOLI

### Fascicolo I-IV.

G. B. TOSCHI, Lelio Orsi da Novellara, pittore ed architetto (1511-1587), 1. -- PELEO BACCI, Coppo di Marcoaldo e Salerno di Coppo, pittori fiorentini del MCC, 32. -- EUGENIO SCHWEITZER, La scuola pittorica cremonese (Ricordo dell'esposizione d'arte sacra in Cremona), 41. -- GUSTAVO FRIZZONI, Nuovi acquisti della R. Pinacoteca di Monaco in Baviera, 72. -- VALENTINO LEONARDI, Paolo di Mariano, marmoraro, 86. -- FEDERICO HERMANIN, Arte contemporanea: Filiberto Petiti, 107.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA, 114.

MISCELLANEA: - *Spigolature*, 144: Nuovi documenti su pittori del xv secolo tratti dalle carte del periodo sforzesco (*Francesco Malaguzzi*). - I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga nelle Gallerie di Firenze (*Louis Delaruelle*). - Gli acquisti dell'Algarotti pel Regio Museo di Dresda (*Luigi Ferrari*). - Tre sculture di Francesco di Simone Piesolano (*Giovanni Bedeschi*). - Bartolomeo Veneto e Alberto Dürer (*Federico Hermanin*). - Di alcuni disegni di Giusto Pittore tratti dall'antico (*A. Venturi*). - *Notizie varie*, 158. - *Domande e risposte*, 181.

### Fascicolo V-VIII.

ADOLFO VENTURI, I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest, 185. -- ENRICO MAUCERI, Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma, 241. -- VALENTINO LEONARDI, Paolo di Mariano, marmoraro, 259. -- FEDERICO HERMANIN, Arte contemporanea: Gaetano Chierici, 275.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA, 279.

MISCELLANEA: - *Spigolature*, 299: Una lettera e un ritratto di Sebastiano del Piombo (*Ettore Modigliani*).

- La Morte di Francesco del Cossa (*Lodovico Frati*). - Di una pala d'altare di Filippo Mazzola nella Galleria di Parma (*V.*). - Due prospettive della scuola del Pannini (*G. Fog.*). - Di un dipinto di Meliore, toscano, nella Galleria di Parma (*A. V.*). - *Notizie varie*, 305.

APPENDICE: *A. V.*, Arte decorativa: Una raccolta di disegni d'arte decorativa, 1.

### Fascicolo IX.

ADOLFO VENTURI, In memoria, 317. -- GUSTAVO GIOVANNONI, Il catafalco per i funerali di Re Umberto al Pantheon, 320. -- GUSTAVO FRIZZONI, Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell'incremento dato ai Musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini, 323.

MISCELLANEA: - *Notizie varie*, 336.

APPENDICE: *A. V.*, Arte decorativa: Le « consoles » de' principi Corsini, 9.

### Fascicolo X-XII.

FEDERICO HERMANIN, Le miniature ferraresi della Biblioteca Vaticana, 341. -- ADOLFO VENTURI, La pittura parmigiana del secolo xv, 374. -- ARDUINO COLASANTI, Arte contemporanea: Adolfo Apolloni, 380.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA, 385.

MISCELLANEA: - *Spigolature*, 403: Le pitture della cupola di San Vitale in Ravenna (*Corrado Ricci*). - Di due iscrizioni rinvenute nell'Abbadia di Valvisciolo-Sermoneta (*Oreste Nardini*). - *Notizie varie*, 413.

APPENDICE: *Ettore Modigliani*, Arte decorativa: Alcuni disegni di Felice Giani, 17.

## II.

# INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

N.B. — Le illustrazioni segnate con un asterisco sono stampate su tavole fuori testo.

	Pag.		Pag.
1. Disegno di Lelio Orsi (Museo di Lilla) . . .	1	28. Madonna in gloria (dettaglio) dello stesso	
2. Altro dello stesso (Gall. degli Uffizi in Firenze)	3	(Sant'Abbondio in Cremona) . . . . .	49
3. Altro dello stesso (Museo di Lilla) . . . .	5	29. Adorazione del Bambino, di Tommaso Aleni	
4. La « Natività », dello stesso (Galleria Pitti in		(Museo Civico di Cremona). . . . .	51
Firenze) . . . . .	6	30. San Pietro con San Giacinto, di Lorenzo Beci	
5. Fregio, dello stesso (Canonica della chiesa di		(Collezione G. Cavalcabò, a Cremona) . . .	52
Querzola, Reggio-Emilia). . . . .	7	31. Madonna con San Giacinto, dello stesso (ivi)	53
6 9. Altri fregi dello stesso (ivi) . . . . .	9-15	32. San Sebastiano, dello stesso (Chiesa di Bi-	
10. I « Pellegrini di Emaus », quadro dello stesso		nannone). . . . .	ivi
(Galleria Nazionale di Londra) . . . . .	16	33. Madonna e Santi, di Gio. Francesco Bembo	
11-12. Fregi dello stesso (Canonica della chiesa di		(San Pietro, in Cremona) . . . . .	57
Querzola, Reggio-Emilia) . . . . .	17-19	34. Madonna e Santi Nazaro e Celso, di Giulio	
13. Disegno dello stesso (Museo del Louvre a		Campi (Sant'Abbondio, in Cremona) . . . .	59
Parigi) . . . . .	20	35. Moltiplicazione dei pani (dettaglio), di Bernar-	
14. Fregio dello stesso (Canonica di Querzola) .	21	dino Gatti (San Pietro, in Cremona) . . . .	61
15. Disegno dello stesso per soffitto (Collezione		36. San Girolamo, di Bernardino Campi (San Si-	
di Pietro Foresti in Carpi) . . . . .	22	gismondo, in Cremona) . . . . .	63
16. Fregio dello stesso (Canonica di Querzola) .	23	37. « Consolatrix afflictorum », di Antonio Campi	
17. Disegno (N. 1004) dello stesso, per un soffitto		(San Pietro in Cremona). . . . .	65
(Galleria degli Uffizi in Firenze) . . . . .	24	38. « Deposizione », di Vincenzo Campi (San Se-	
18. Fregio dello stesso (Canonica di Querzola) .	25	polcro, in Cremona) . . . . .	67
19. Disegno dello stesso per l'ingresso di una		39. « Deposizione », del Malosso (Collezione	
chiesa (Accademia di belle arti a Parigi) . .	26	Stampa a Cremona). . . . .	69
20. Disegno attribuito allo stesso, per manico di		40. Ritratto d'uomo, di Bernardino Licinio (R. Pi-	
ventaglio (Galleria degli Uffizi a Firenze) .	27	nacoteca di Monaco) . . . . .	73
21. Fregio dello stesso (Canonica di Querzola) .	29	41. Ritratto virile, di Hans Holbein (ivi) . . .	75
22. Pace d'argento, disegnata dallo stesso (Cat-		42. Immagine della Madonna, di Antonello da	
tedrale di Reggio Emilia) . . . . .	30	Messina (ivi) . . . . .	76
23. Madonna del Bordone, opera di Coppo di		43. Stesso soggetto, dello stesso (?) (ivi) . . .	77
Marcoaldo (Chiesa de' Servi in Siena) . . .	33	44. Madonna col Bambino, di Luca Signorelli (ivi)	79
24. Crocifisso di Coppo di Marcoaldo (Sagrestia		45. « La Pietà », di Liberale da Verona (ivi) .	81
della Cattedrale di Pistoia) . . . . .	37	46. San Gregorio, di Michele Pacher (ivi) . . .	82
25. L'« Annunziata » del Boccaccino (?) (Batti-		47. Stesso soggetto, dello stesso (ivi) . . . .	83
stero di Cremona) . . . . .	45	48. Arco di Alfonso d'Aragona (Castelnuovo,	
26. Madonna fra San Sebastiano e San Rocco, di		Napoli) . . . . .	93
Galeazzo Campi (San Sebastiano in Cremona)	47	49. Altorilievo nella base laterale sinistra dell'Arco	
27. Madonna e Santi, dello stesso (Museo Civico		di Alfonso d'Aragona, di Andrea dell'Aquila	
di Cremona) . . . . .	48	(ivi) . . . . .	94

	Pag.		Pag.
50. Altorilievo nella base laterale destra dell'Arco di Alfonso d'Aragona, di Isaia da Pisa (?) (ivi)	95	85. Sacra Famiglia, di Scarsellino (ivi)	193
51. Bassorilievo nello zoccolo della base laterale destra dell'Arco di Alfonso d'Aragona (ivi)	97	86. Madonna col Bimbo e San Giovannino, di F. Raibolini, detto il Francia (ivi)	194
52. Bassorilievo nello zoccolo della base laterale sinistra dell'Arco di Alfonso d'Aragona (ivi)	ivi	87. « Sposalizio di Santa Caterina », di Bertucci da Faenza (ivi)	195
53. Statua di San Pietro, di Paolo di Mariano (Sacristia Vaticano, Roma)	102	88. « La deposizione del Cristo », di Girolamo da Cotignola (ivi)	196
54. Statua di San Paolo, dello stesso (ivi)	103	89. « La Madonna del latte », del Correggio (ivi)	197
55. Base della statua di San Paolo, dello stesso (ivi)	105	90. Sacra Famiglia, con San Francesco, di Girolamo Mazzola (ivi)	198
56. Base della statua di San Pietro, scuola di Paolo di Mariano (ivi)	106	91. « Deposizione », di Ambrogio Borgognone (ivi)	199
57. Schizzo di paesaggio, di Filiberto Petiti	107	92. Madonna col Bimbo, Santa Barbara e Santa Caterina, di Bernardo Luini (ivi)	200
58*. Maccarese, campagna romana, dipinto dello stesso	108	93. Madonna col Bimbo, San Giovannino e la madre, dello stesso (ivi)	201
59. « Acque stagnanti », dello stesso	109	94. « Santa Caterina d'Alessandria », di Aurelio Luini (ivi)	202
60*. « Il Renaiolo », dello stesso (presso l'autore)	112	95. Madonna col Bimbo e Santi, del Giampietrino (ivi)	203
61*. « Ultime foglie », dello stesso (presso l'Imperatore di Germania)	ivi	96. Madonna col Bimbo, del Boltraffio (ivi)	204
62. Disegno del Pinturicchio (Galleria degli Uffizi a Firenze)	142	97. Sacra Famiglia, copia da Cesare da Sesto	205
63. Ritratto di Guidobaldo da Montefeltro (Galleria Pitti a Firenze)	148	98. Ritratto di Caterina Cornaro, di Gentile Bellini (ivi)	207
64. Miniatura del Codice Urb. lat. 1766 (Biblioteca Vaticana, Roma)	149	99. Sacra Famiglia, di Vincenzo Catena (ivi)	208
65. Ciborietto di Francesco di Simone Fiesolano (Museo Civico di Bologna)	154	100. Madonna col Bimbo e Santi, dello stesso (ivi)	209
66. Incisione di Alberto Dürer (Cat. Bartoch, 131)	156	101. Santa Caterina, di Marco Basaiti (ivi)	211
67. Bassorilievo proveniente da Ercolano (Museo Nazionale di Napoli)	157	102. Madonna col Bimbo, di Andrea Previtali (ivi)	213
68-70. Tre disegni tolti dal quaderno di Giusto (Galleria Nazionale, Roma)	159	103. San Giovanni Battista, di Girolamo da Santa Croce (ivi)	214
71-72. Due busti di Alessandro Vittoria (R. Galleria di Venezia)	162-163	104. Madonna col Bimbo, della scuola di Cima da Conegliano (ivi)	215
73. La morte di Anania, stampa di Ugo da Carpi (Galleria Nazionale, Roma)	171	105. Ritratto femminile, imitazione da Palma Vecchio (ivi)	216
74. Il martirio dei Santi Pietro e Paolo, di Antonio da Trento (ivi)	173	106. Lo stesso (Collezione di Quincy O. Schaw di Boston)	217
75. La Vergine con le virtù, di Anton Maria Zanetti (ivi)	175	107. Santa Martire, scuola cremonese (Galleria di Budapest)	219
76. Diogene, di Ugo da Carpi (ivi)	176	108. Ritratto virile, di Lorenzo Lotto (ivi)	221
77. Plutone, di Hendrick Goltzius (ivi)	177	109. Ritratto di vecchio, di Giacomo Bassano (ivi)	222
78. Giuliano de' Medici, medaglia di Bertoldo (Museo di Berlino)	181	110. Una dormiente, mezza figura di Domenico Feti (ivi)	223
79. Ritratto marmoreo in rilievo, di Giuliano de' Medici (ivi)	182	111. Piazzadella Signoria a Firenze, del Bellotti (ivi)	224
80. L' « Annunciazione », bassorilievo d'ignoto (Museo Civico di Fossombrone)	184	112. San Fernando, del Tiepolo (ivi)	225
81. Figura allegorica, di Michele Ungaro (Galleria di Budapest)	187	113. Tiberio Gracco, scuola del Signorelli (ivi)	226
82. Figura allegorica, della scuola di Cosmé (Collezione Strozzi, Firenze)	189	114. Figura allegorica, della stessa scuola (Collezione G. Dreyfus a Parigi)	227
83. Altra allegoria, della scuola di Cosmé (ivi)	191	115-117. Storia di Griselda, della stessa scuola (Galleria Nazionale di Londra)	228-229
84. San Giovanni Evangelista, di Ercole Grandi (Galleria di Budapest)	192	118. « Madonna Esterhazy », di Raffaello (Galleria di Budapest)	230
		119. Madonna col Bimbo e Santi, scuola di Filippo Lippi (ivi)	231
		120. « L'Adorazione », di Ridolfo Ghirlandajo (ivi)	234
		121. Madonna col Bimbo e San Giovannino, di Andrea del Sarto (ivi)	235

	P a g .		P a g .
122. « L'Adorazione », del Bronzino (ivi) . . .	237	153. Gesù seguito da Certosini, di Ambrogio Bor-	
123. Madonna col Bambino, scultura nella chiesa		gognone (Scuola di belle arti, Pavia) . . .	327
di San Giacomo_a Ripetta (Roma) . . .	243	154. San Rocco, affresco (Pinacoteca di Brera) .	329
124. Madonna col Bambino fra due oranti sulla		155. Incoronazione della Vergine, affresco (ivi) .	331
porta centrale della chiesa dell'Anima (ivi) .	244	156. San Rocco e la Madonna con Santi, del Bor-	
125. Monumento Sforza in Santa Maria <sup>2</sup> del Po-		gognone (ivi) . . . . .	332
polo (ivi) . . . . .	245	157. Presentazione al tempio (Chiesa dell'Inco-	
126. La Temperanza, del Monumento Basso (ivi) .	247	ronata, Lodi) . . . . .	333
127. Madonna col Bambino e Sant'Anna, nella		158. Miniatura del frontespizio del [Codice urbi-	
chiesa di Sant'Agostino (ivi) . . . . .	249	nate lat. 10 (Biblioteca Vaticana), 'di Gu-	
128. Madonna così detta del <i>Parto</i> (ivi) . . .	253	guglielmo Giraldd. Prologo ai quattro Evangelii .	343
129. Monumento di papa Adriano VI, in Santa		159. Miniatura nel Codice lat. 365: <i>Divina Com-</i>	
Maria dell'Anima (ivi) . . . . .	255	<i>media</i> : Caronte. I neghittosi, di Guglielmo	
130. Statua di San Paolo, di Paolo di Mariano		Giraldd (ivi) . . . . .	345
(Ponte Sant'Angelo, Roma) . . . . .	261	160. Miniatura dello stesso nello stesso Codice:	
131. Statua di Sant'Andrea, dello stesso (Sacri-		<i>Divina Commedia</i> : Guido Guerra . . . . .	347
stia Vaticana, Roma) . . . . .	263	161. Miniatura di Alessandro Giraldd, nello stesso	
132. Statua di Sant'Andrea, dello stesso (Cimi-		Codice: <i>Divina Commedia</i> : Le grandi anime	
terio della Trinità dei Pellegrini, a Ponte		del Limbo . . . . .	349
Milvio, Roma) . . . . .	265	162. Miniatura di maestro Violacco I: <i>Divina</i>	
133. Gruppo di angioi, di Paolo di Mariano e		<i>Commedia</i> : I prodighi e gli avari (ivi) . . .	351
Mino da Fiesole. Frontone e fregio di Paolo		163. Miniatura di Franco de Russi: <i>Divina Com-</i>	
di Mariano (?) (San Giacomo degli Spagnuoli,		<i>media</i> : I negligenti (ivi) . . . . .	352
Roma) . . . . .	271	164. Miniatura dello stesso: <i>Divina Commedia</i> :	
134*. « Invasione di barbari », quadro di Gaetano		Sordello (ivi) . . . . .	353
Chierici . . . . .	279	165. Miniatura dello stesso: <i>Divina Commedia</i> :	
135*. « Gioie infantili », dello stesso . . . . .	ivi	Esempi di umiltà (ivi) . . . . .	354
136*. « Idillio », dello stesso . . . . .	ivi	166. Miniatura dello stesso: <i>Divina Commedia</i> :	
137. Vergine in trono, di Filippo Mazzola (R. Gal-		I superbi (ivi) . . . . .	355
leria di Parma) . . . . .	302	167. Miniatura dello stesso nel Codice urbinato	
138. Veduta della Basilica di San Pietro (Colle-		lat. 10 (Biblioteca Vaticana): San Matteo	
zione Fritz Köchling, Milano) . . . . .	303	Evangelista . . . . .	357
139. Veduta della Basilica di San Paolo (ivi) .	304	168. Miniatura dello stesso: San Giovanni Evan-	
140. Dipinto di Meliore Toscano (R. Galleria di		gelista (ivi) . . . . .	359
Parma) . . . . .	ivi	169. Miniatura dello stesso nel Codice urbinato	
141-142. Reliquari del Roseto (Esposizione d'arte		lat. 151 (Biblioteca Vaticana): Ritratto di	
sacra a Bologna) . . . . .	309	Sisto IV . . . . .	361
143. Reliquario toscano, del secolo xv (ivi) .	311	170. Miniatura dello stesso nel Codice urbinato	
144. Un imperatore romano, busto di Donatello		lat. 18 (Biblioteca Vaticana): San Paolo . .	363
(R. Museo Nazionale di Firenze) . . . . .	312	171. Il Crocifisso parla a San Pietro Martire, di	
145. Testa di vecchio barbuto, dello stesso (ivi) .	313	Jacopo Loschi (Pinacoteca di Parma) . . .	374
146*. San Giorgio che uccide il drago, del Gior-		172. San Pietro Martire risana il giovane, dello	
gione (Galleria Nazionale, Roma) . . . . .	316	stesso (ivi) . . . . .	375
147*. Ritratto del cav. Bernino, di G. B. Gaulli		173. Guarigione di alcuni rattatti, dello stesso (ivi) .	ivi
detto il Bacciccia (ivi) . . . . .	ivi	174. Canonizzazione di San Pietro Martire, dello	
148*. S. M. il Re Umberto I. Busto eseguito		stesso (ivi) . . . . .	377
nel 1893 da Giulio Tadolini . . . . .	317	175. San Pietro Martire restituisce la favella a un	
149. Firenze, Galleria Pitti: Scala d'accesso alla		muto, dello stesso . . . . .	ivi
Galleria e vestibolo superiore. . . . .	318	176-177. Piastrelle maiolicate (Museo archeologico	
150. Catafalco per i funerali di Re Umberto al		di Parma) . . . . .	378
Pantheon (Roma) . . . . .	321	178. Frammento di fontana, scultura di Adolfo	
151. Trittico di Bernardino Butinone (Pinacoteca		Apolloni . . . . .	380
[di Brera, Milano) . . . . .	324	179. Interno dello studio di Adolfo Apolloni . .	381
152. Un dottore della Chiesa, del Butinone (Pi-		180. L'Angelo della pace, statua di Adolfo Apol-	
nacoteca di Parma) . . . . .	325	loni . . . . .	382



	Pag.		Pag.
181. Il poeta, statua dello stesso . . . . .	383	195. Disegno per mesciacqua, secolo XVI (ivi) . . .	3
182*. Anacreontica, gruppo dello stesso . . . . .	384	196. Disegno di coppa, secolo XVII (ivi) . . . . .	4
183. Interno di San Vitale, con le pitture baroc-		197. Disegno per vaso di farmacia, secolo XVII	
che (Ravenna) . . . . .	405	(ivi) . . . . .	5
184. Interno di San Vitale tornato all'aspetto an-		198-199. Due disegni di vaso, secolo XVII (ivi) . .	ivi
tico (ivi) . . . . .	407	200. Disegno del principio del secolo XIX (ivi) . .	6
185. Firenze, Uffizi: Disegno del Sangallo Gio-		201. Disegno di vaso, secolo XVIII (ivi) . . . . .	7
vine . . . . .	408	202. Disegno di battente, secolo XVIII (ivi) . . .	8
186. Nicchia di sostegno alla cupola (interno di		203-208. Sei « consoles » de' principi Corsini (Pa-	
San Vitale, Ravenna) . . . . .	409	lazzi Corsini di Roma e Firenze) . . . . .	9-13
187. « L'Annunciazione », del Tintoretto (R. Gal-		209. Tavola da centro (ivi) . . . . .	14
leria di Berlino) . . . . .	415	210. Altra « console » (ivi) . . . . .	15
188. Veduta della Giudecca, di Francesco Guardi		211. Particolare del piede di altra « console » (ivi)	16
(ivi) . . . . .	416	212. Fregio, da un disegno a penna di Felice	
189. Ritratto di una giovane, di Alberto Dürer (ivi)	417	Grassi (Collezione Piancastelli, Roma) . . .	17
190-191. « L'Annunciazione », scuola di Nino Pi-		213. « Console » di stile Impero, da un disegno	
sano (ivi) . . . . .	418-419	dello stesso (ivi) . . . . .	18
192. La Vergine col Bambino (carta pesta), di		214. Decorazione di una parete, da un disegno	
Donatello (ivi) . . . . .	421	dello stesso (ivi) . . . . .	19
		215. Altra decorazione di una parete, da un dise-	
APPENDICE.		gno dello stesso (ivi) . . . . .	20-21
193. Disegno per fregio, secolo XVI (Collezione		216. « Berlina » di stile Impero, da un disegno	
G. Piancastelli, Roma) . . . . .	1	dello stesso (ivi) . . . . .	23
194. Disegno per coppa amorosa, secolo XVI		217. Tavolino di stile Impero, da un disegno	
(ivi) . . . . .	2	dello stesso (ivi) . . . . .	24

### III.

## INDICE DEGLI AUTORI

*a. j. r.*, vedi RUSCONI (Arturo Jahn).

ANONIMI, Notizie di Francia: Congresso internazionale di storia comparata a Parigi, 160.

— Notizie del Belgio: Esposizione delle opere delle scuole primitive di pittura del Belgio e dei Paesi Bassi, 161.

— Notizie di Toscana: La cattedra dantesca in Firenze. Museo dell'opera in Santa Maria del Fiore. Collezione Rössmann d'antiche armi. Esposizione della Società di belle arti in Firenze, 169.

— Notizie di Germania: Congresso di storia dell'arte a Lubecca. Un nuovo periodico artistico a Monaco di Baviera, 338.

— Notizie del Veneto: Onoranze a Paris Bordone a Treviso. Quarta esposizione internazionale d'arte a Venezia, 339.

— L. OBERZINER: Il ritratto di Cristoforo Madruzzo, di Tiziano (Recensione), Trento, 1900, 400.

— A. CASABIANCA: Le mura di Brolio in Chianti (Recensione), Siena, 1900, 401.

— L. RIZZOLI: Artisti alla zecca dei principi di Carrara (Recensione), Milano, 1900, 401.

— MOSCHETTI (Andrea): Un voto artistico-religioso della città di Padova (Recensione).

A. R., vedi ROMUALDI (A.).

A. V., vedi VENTURI (Adolfo).

BACCI (Peleo), Coppo di Marcoaldo e Salernodi Coppo, pittori fiorentini del MCC, 32.

BARIOLA (Giulio), C. DE MANDACH: Saint Antoine de Padoue et l'art italien. Préface de M. Eugène Müntz, Paris, 1899 (Recensione), 114.

— ΣΤΡΩΜΑΤΙΟΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ (Recensione), 285.

— C. CESARI: Intorno ad alcune anomalie dello stile lombardo (Recensione), 298.

BAUDI DI VESME (Alessandro), A. Y. WAUTERS: Le retable de Sainte-Walburge, commandé en 1515 à Bernard van Orley (Recensione), 132.

BEDESCHI (Giovanni), Tre sculture di Francesco di Simone Fiesolano, 154.

BODE W., Ritratto di Giuliano de' Medici, 181.

BRUNELLI (Enrico), G. ALBERTOTTI: Valore dell'occhio nell'espressione (Recensione), Modena, 1900, 385.

— E. MÜNTZ: L'inventaire des richesses d'art de la France (Recensione), Paris, 1900, 386.

— Burlington fine art club: Exhibition of pictures by Dutch Masters of the Seventeenth Century (Recensione), London, 1900, 386.

CALZINI (Egidio), Notizie delle Marche: Per la conservazione dei monumenti ascolani. Affreschi dei secoli XIII e XV. Altre pitture di maestri ascolani dei secoli XV e XVI. Il più grande affresco di Cola dell'Amatrice. Per la chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio. Per il tempio di Vesta, 314.

— Notizie della Romagna e delle Marche: Restauri a monumenti Ravennati. Una pila del secolo XV. Incrementi e restauri della Galleria d'Urbino, 428.

CAROTTI (Giulio), Notizie di Lombardia: La Pinacoteca di Brera. La Galleria della Biblioteca Ambrosiana. Il Museo archeologico ed il Museo artistico municipale di Milano. L'Arca di Sant'Agostino. I restauri agli edifici antichi della Lombardia. La pusterla dei Fabbri, 306.

— Notizie di Lombardia: L'Arca di Sant'Agostino. Una tavoletta di Benozzo Gozzoli. Nuovi recuperi ed acquisti della Pinacoteca di Brera, 424.

COLASANTI (Arduino), G. LAFENESTRE: Artistes et amateurs (Recensione), 281.

— Arte contemporanea: Adolfo Apolloni, 380.

DELARUELLE (Louis), I ritratti di Guidobaldo di Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga nelle Gallerie di Firenze, 147.

E. B., vedi BRUNELLI (Enrico).

ETTEMME, vedi MODIGLIANI (Ettore).

FABRICZY (Cornel von), « Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz » (Recensione), 119.

FERRARI (Luigi), Gli acquisti dell'Algarotti pel Regio Museo di Dresda, 150.

- FILANGIERI DI CANDIDA (Antonio), Notizie di Puglia: Restauri alla cattedrale di Bari. La pavimentazione del Duomo di Trani, 339.
- Notizie di Napoli: Il riordinamento del Museo Nazionale di San Martino, 435.
- FOGOLARI (Gino), Due prospettive della scuola del Pannini, 303.
- Notizie romane: Gli scavi delle antiche chiese cristiane del Foro romano, 428.
- C. WINTERBERG: Petrus Pictor Burgensis, de prospectiva pingendi (Recensione), 129.
- H. DOLLMAYR: Aus dem Vorrathe der kais. Gemäldegalerie (Recensione), 132.
- K. MORITZ-EICHBORN: Der Skulpturencyclus in der Vorhalle des Freiburger Münsters (Recensione), 133.
- F. WICKHOFF: Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künsten (Recensione), 141.
- E. BERTAUX: Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV (Recensione), 283.
- L. DIMIER: Le Primatice (Recensione), Paris, 1900, 399.
- A. HASELOFF: Codes porpurens rossanensis (Recensione), Berlino, 1898, 401.
- FRASCETTI (Stanislao), Notizie romane: La esposizione delle stampe a chiaroscuro alla Galleria Nazionale di Roma. Esodo di oggetti d'arte. Un acquisto importante, 171.
- G. DE SANCTIS: Tommaso Minardi e il suo tempo (Recensione), 295.
- FRATI (Lodovico), La morte di Francesco Del Cossa, 300.
- FRIZZONI (Gustavo), Nuovi acquisti della R. Pinacoteca di Monaco in Baviera, 72.
- Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dello incremento dato ai Musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini, 323.
- GIOVANNONI (Gustavo), Il catafalco per i funerali di Re Umberto al Pantheon, 320.
- GUIFFREY (Jean), Notizie di Francia: Riordinamento della Galleria del Louvre; lascito della baronessa N. de Rothschild, 305.
- Notizie di Francia: Dal « Petit Palais » al Louvre. Le sale dei disegni al Louvre. Restauro di arazzi. Una questione antica e un libro nuovo, 413.
- HERMANIN (Federico), Arte contemporanea: Filiberto Petiti, 107.
- Rivista delle Riviste straniere, 123, 286, 387.
- Bartolomeo Veneto e Alberto Dürer, 155.
- Arte contemporanea: Gaetano Chierici, 275.
- Le miniature ferraresi della Biblioteca Vaticana, 341.
- HOEPLI (Ulrico), Manifesto d'annuncio del « La Galleria Crespi in Milano ». Note e raffronti per A. VENTURI. Milano, 1900.
- J. A. H., Notizie d'Inghilterra: Esposizioni a Londra, 158.
- LEONARDI (Valentino), [V. L.]: Paolo di Mariano, marmoraro, 86, 259.
- Notizie romane: Acquisto della Galleria e del Museo Borghese, 169.
- E. BERTAUX: L'émail de Saint-Nicolas de Bari (Recensione), 141.
- E. BERTAUX: L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo (Recensione), 296.
- E. GAIRAL: Les œuvres d'art et le droit (Recensione), Paris, 1900, 385.
- MACKOWSKY (Hans), Notizie di Germania: Nuovi acquisti delle collezioni berlinesi, 414.
- MAJOCCHI (Rodolfo), Dipinti su rame, 182.
- MALAGUZZI (Francesco), Nuovi documenti su pittori del XV secolo tratti dalle carte del periodo sforzesco, 144.
- MAUCERI (Enrico), Notizie della Sicilia: Chiesa della Magione, a Palermo, 179.
- Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma, 241.
- Notizie della Sicilia: Su la « Deposizione » del De Pavia, a Palermo. La collezione Bardonaro. Onoranze a P. Novelli a Monreale. La Rocca di Paternò, 340.
- Notizie della Sicilia: Disegni del Paladino. La Rocca di Paternò. Santuario di Santa Maria del Bosco. Una Statua in Castelvetro, 435.
- MODIGLIANI (Ettore) [Ettemme], Rivista delle Riviste italiane, 291, 391.
- Una lettera e un ritratto di Sebastiano del Piombo, 299.
- Notizie d'Inghilterra: La collezione Wallace. Esposizione al « Burlington Fine Arts Club ». Un quadro di Rubens?, 337.
- Arte decorativa: Alcuni disegni di Felice Giani, *App.* 17.
- NARDINI (Oreste), Di due iscrizioni rinvenute nell'abbazia di Valvisciolo (Sermoneta), 411.
- O. M., Circa i cartellini del Giambellino, 183.
- RICCI (Corrado), Le pitture della cupola di San Vitale in Ravenna, 403.
- ROMUALDI (A.), Notizie da Venezia: Due busti del Vittoria. Una tavola di Alvise Vivarini. Un frammento di quadro del Tintoretto. Un quadro di Antonio Rosso. Le trifore del Palazzo Ducale. Il palazzo di Bianca Cappello. Un affresco a Padova, 163.
- Notizie del Veneto: Gli ultimi acquisti della Galleria dell'Accademia a Venezia. La chiesa dei Frari. La pescheria. La vendita della collezione Bevilacqua-La Masa. L'esposizione bordoniana a Treviso, 425.
- RUSCONI (Arturo Jahn) [*a. j. r.*], Rivista delle Riviste italiane, 128.
- E. BERTAUX: Les Saints-Louis dans l'art italien (Recensione), 279.
- U. OJETTI: Elogio di Giovanni Segantini (Recensione), 295.

- SCHWEITZER (Eugenio), La scuola pittorica cremonese (Ricordo dell'esposizione d'arte sacra in Cremona), 41.
- SUPINO (J. B.), Notizie di Toscana: Scoperta di due busti di Donatello. Esposizione di alcune opere di arte antica. Restauri del battistero, 310.
- TARAMELLI (Antonio), W. H. GOODYEAR: Optical refinements in mediceval architecture (Recensione), 137.
- Notizie del Piemonte e della Liguria: Esposizione fotografica. La casa del Vescovo. Scavi del Palazzo Reale. Museo civico; altare della Certosa di Pavia. Il bimillennio d'Ivrea. Santuario di Serralunga di Crea. Chiesa parrocchiale a Gattinara. Chiesa di San Bernardo a Vercelli. Il palazzo di San Giorgio a Genova. Affreschi di Giusto d'Allemagna in Santa Maria di Castello a Genova. Luca Cambiase a Varazze. La pala del Foppa o del Brea a Savona. Affreschi di Giovanni Canavesio in San Bernardo di Pigna, 165.
- Notizie del Piemonte e della Liguria: Scavi del Palazzo Reale in Torino. Restauri a monumenti torinesi. Altri lavori in Piemonte. Restauri a monumenti genovesi. Altri restauri in Liguria, 422.
- TOSCHI (Gio. Battista), Lelio Orsi da Novellara, pittore ed architetto (1511-1587), 1.
- S. FRASCHETTI: Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo (Recensione), 134.
- V., vedi VENTURI (Adolfo).
- V. L., vedi LEONARDI (Valentino).
- VENTURI (Adolfo) [A. V.]; [V.], Di alcuni disegni di Giusto, pittore, tratti dall'antico, 157.
- Avori carolingi del Museo del Louvre, 183.
- I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest, 185.
- Di una pala d'altare di Filippo Mazzola nella Galleria di Parma, 302.
- Di un dipinto di Meliore toscano nella Galleria di Parma, 304.
- Notizie dell'Emilia: L'esposizione d'arte sacra a Bologna, 308.
- Notizie romane: Un'opera di Giorgione nella Galleria Nazionale a Palazzo Corsini. Il ritratto del Bernini nella Galleria Nazionale in Roma, 316.
- Arte decorativa: Una raccolta di disegni d'arte decorativa, *App.* 1.
- In memoria (Umberto I), 317.
- Notizie di Francia: Congresso internazionale di storia comparata a Parigi. L'esposizione retrospettiva dell'arte francese dalle sue origini al 1900. Armi

- italiane nel padiglione spagnuolo all'Esposizione. Esposizione di oggetti d'arte nel padiglione belga, 336.
- Arte decorativa: Le « consoles » dei principi Corsini, *App.* 9.
- La pittura parmigiana nel secolo xv, 374.
- M. MARTINOZZI: Sull'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole secondarie classiche (Recensione) 282.
- E. BELLORINI: La storia dell'arte italiana nelle scuole secondarie e normali (Recensione), 282.
- H. WEIZSAECKER: Catalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main; I Abth. (Recensione), 285.
- M. CRUTVELL: Luca Signorelli (Recensione), 294.
- H. STRACHEY: Raphael (Recensione), 295.
- SELWIN BRINTON: Correggio (Recensione), 295.
- Reproduction in facsimile of Drawings by the old Masters in the collection of the Earl of Pembroke ecc., (Recensione), 298.
- A. LUZIO: I ritratti d'Isabella d'Este (Recensione), 400.

## BIBLIOGRAFIA ARTISTICA.

- Estetica, iconografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte, 114, 279, 385.
- Legislazione artistica, controversie giuridiche, 385.
- Tecnica e pedagogia artistica, 282.
- Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie, guide nazionali o cittadine, illustrazioni di luoghi, 118, 283, 386.
- Album, guide e resoconti di esposizioni, cataloghi di vendite pubbliche, bollettini di Società, atti di Congressi, 119, 285, 386.
- Periodici: Rivista delle Riviste straniere - Rivista delle Riviste italiane, 123, 286, 387.
- Pittura, 129, 294, 399.
- Scultura, 133, 296.
- Architettura, 137, 298, 401.
- Arti minori: Miniatura, mosaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legatura di libri, ecc., 141, 401.
- Arti grafiche, 141, 298.

## MISCELLANEA.

- Spigolature, 144, 299, 403.
- Notizie varie, 158, 305, 336, 413.
- Domande e risposte, 181.



# IV.

## INDICE DEGLI ARTISTI

N.B. La lettera *n* posta dopo il numero della pagina, significa che il nome dell'artista ricorre nelle note.

### A

Adriano de' Maestri, 121.  
 Adzara (Francesco), 91.  
 Agnolo, scultore senese, 308.  
 Agostino, scultore senese, 308.  
 Aimo (Domenico), vedi Lamia o Aimo (Domenico), detto Bologna o Varignana.  
 Albani (Francesco), 420.  
 Albino da Castiglione, 87, 91.  
 Alberti (Leon Battista), 130.  
 Albertinelli (Mariotto), 239.  
 Alegretti (Nicola), senese, 262.  
 Aleni (Tommaso), detto il Fadino, 46, 51.  
 Aleotti (Antonio) di Argenta, 424.  
 Algardi, 135.  
 Allegri (Antonio), detto il Correggio, 2, 9, 13, 66, 153, 182, 210, 294, 389.  
 Allori (Alessandro), detto il Bronzino, 240.  
 Altichiero, 164.  
 Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone, 56, 153, 212, 323.  
 Amigoni (Jacopo), 152.  
 Andrea dall'Aquila, 92.  
 — di Cione, detto l'Orcagna, 387.  
 — da Murano, 128.  
 — del Sarto, vedi Vanucchi (Andrea), detto del Sarto.  
 Andreani (Andrea), 174.  
 Angelico (Il Beato), vedi Giovanni (Fra) da Foligno, detto il Beato Angelico.  
 Anguissola (Sofonisba), 70.  
 Ansuino da Forlì, vedi Parenzano (Bernardo) [Ansuino da Forlì].

Antonello da Messina, 78, 127, 144, 337.  
 Antonio da Murano, 128.  
 — da Pavia, 424.  
 — da Pisa, 91.  
 — della Porta, detto il Tamagnino, 121.  
 Apolloni (Adolfo), 380.  
 Arca (Niccolò da Puglia, detto dell'), vedi Niccolò da Puglia, detto dell'Arca.  
 Aspertini (Amico), 15.  
 Attavante, vedi Vante di Gabriello di Vanti di Francesco, detto l'Attavante.  
 Avanzi (Jacopo), 164.

### B

Bachiacca, vedi Ubertini (Francesco), detto il Bachiacca.  
 Baciccia, vedi Gaulli (Giambattista), detto il Baciccia, 316.  
 Baldassarre Estense, 127, 144.  
 Barbarelli (Giorgio) di Castelfranco, detto Giorgione, 120, 127, 220, 316.  
 Barbari (Jacopo de'), 120.  
 Baroncelli (Nicolò), 185.  
 Barozzi (Serafino), 406.  
 Bartolomeo Veneto, 155, 306.  
 Basaiti (Marco), 79, 120, 128, 232.  
 Bassano, vedi Jacopo da Ponte, detto Bassano.  
 — (Leandro), 74, 153.  
 Bassi (Nicola), 339.  
 Bastiani (Lazzaro), 388.  
 Bazzi (Giov. Antonio), detto il Sodoma, 239, 337.  
 Beccafumi, vedi Mecherino (Domenico), detto Beccafumi.

Beccaria (Angelo), 108.  
 Beci (Lorenzo), 52.  
 Becci (Lorenzo), vedi Beci (Lorenzo).  
 Bellini (Gentile), 120, 218.  
 — (Giovanni), detto Giambellino, 120, 127, 183.  
 Bellotti, 236.  
 Bembo (Bonifacio), di Cremona, 41, 144.  
 — (Gianfrancesco), 50, 54, 55.  
 — (Lorenzo), 55.  
 Benedetto da Majano, 121.  
 Benisson (Vittorio), 112.  
 Berlinghieri (Bonaventura), 115.  
 Bernini (Gian Lorenzo), 134.  
 Bertoldo di Giovanni, 121.  
 Bertolotti (Antonio), 2.  
 Bertucci da Faenza, 195, 206.  
 Bezzi (Cristoforo), 293.  
 Bianchi-Ferrari, 338.  
 Bigoni V., 168.  
 Bissolo, 56, 120.  
 Bles (Herry de) 158.  
 Boccaccino (Boccaccio), 41, 50, 233.  
 — (Camillo), 58.  
 — [Pseudo-], vedi Pseudo-Boccaccino.  
 Boldrin (Leonardo), 128.  
 Bologna, vedi Lamia o Aimo (Domenico), detto Bologna o Varignana.  
 Boltraffio (Giov. Antonio), 184, 215.  
 Bonifazio Veronese, 127, 233, 306.  
 Bonsignori (Francesco), 127, 149.  
 Bonvicino (Alessandro), detto il Moretto, 234.  
 Bordone (Paris), 74, 127, 339, 397, 426.  
 Borgognone, vedi Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone.  
 — (Bernardino), 334.

Botticelli, vedi Filipepi (Alessandro),  
detto il Botticelli.  
Bramante, 307, 398.  
Brea (Ludovico), 168.  
Briosco (Andrea), detto il Riccio, 121.  
— (Francesco), 328.  
Bronzino, vedi Allori (Alessandro),  
detto il Bronzino.  
— (Angelo), 183, 240.  
Brunelleschi (Filippo), 125.  
Buono, fiorentino, scultore, 35.  
Butinone (Bernardino), 324.

## C

Caccia (Guglielmo), detto il Moncalvo, 167.  
Caldara (Polidoro), da Caravaggio,  
detto il Caravaggio, 17, 183.  
Caliari (Paolo), detto il Veronese,  
153, 162.  
Cambiaso (Luca), 168.  
Camerata (Giuseppe), 152.  
Camino (Giuseppe), 108.  
Campani (Andrea), 374.  
Campi (Antonio), 68.  
— (Bernardino), 66.  
— (Galeazzo), 44, 46, 55, 56.  
— (Giulio di Galeazzo), 58, 60.  
— (Sebastiano), 46.  
— (Vincenzo), 70.  
Canale (Antonio), detto il Canaletto,  
150, 338, 425.  
Canaletto, vedi Canale (Antonio).  
Canavesio (Giovanni), 168, 424.  
Cantarini (Simone) da Pesaro, 203.  
Capasso (Bartolomeo), 293.  
Caporali, 114.  
Caracci (Agostino), 71.  
Caravaggio, vedi Caldara (Polidoro)  
da Caravaggio.  
Carpaccio (Vittore), 127, 161.  
Carpioni, 236.  
Carriera (Rosalba), 153.  
Catena (Vincenzo), 208, 231.  
Casanova (Giambattista), 126.  
Caselli (Cristoforo), detto Tempe-  
rello, 303.  
Cavallini, 434.  
Cavenaghi (Luigi), 82.  
Cellini (Benvenuto), 397, 399.  
Cerrone (Giovanni Cola), 396.  
Cerutti (Felice), 111.  
Champagne (Philippe de), 124.  
Chiaveri, 126.  
Chierici (Gaetano), 275.  
Cicognara (Antonio), 54.

Cima da Conegliano, 232, 338, 424.  
Cioli (Simone), 251.  
Cittadella, vedi Lombardo (Alfonso),  
detto Cittadella.  
Civitali (Matteo), 121.  
Cobelli (Leone), 398.  
Cola d'Amatrice, 314, 315.  
Contarini (Giovanni), 425.  
Conti (Bernardino de'), 120, 306.  
Coppo di Marcoaldo, pittore, 32.  
Coques (Gonzales), 160.  
Coriolano (Bartolomeo), 178.  
Correggio, vedi Allegri (Antonio),  
detto il Correggio.  
Cosmè Tura, vedi Tura (Cosimo).  
Cossa (Francesco del), 127, 194, 300,  
310.  
Costa (Ippolito), 66.  
— (Lorenzo), 120, 150, 201, 310.  
Cotignola, vedi Marchesi (Girolamo)  
de Cotignola.  
Cozzarelli (Giacomo), 256.  
Cristoforo da Cremona, 144.  
Crivelli (Carlo), 84, 120, 218, 313, 338.

## D

David (Gerard), 158.  
Della Barba (Rivelli), vedi Rivelli  
della Barba.  
Della Guardia (Nicolò), orafo, 90.  
Desiderio da Settignano, 121, 313.  
Diotallei di Angeluccio di Esanatoglia, 391.  
Domenico Lombardo, 91.  
— di Montemignano, 92.  
— da Montesansavino, 251.  
— muratore, 99.  
— Veneziano, 313.  
Donatello, 115, 117, 155, 241, 291,  
310, 420.  
Dossi (Dosso), 202.  
Dosso (Battista del), 202.  
Duccio di Buoninsegna, senese, 388.  
Dürer (Alberto), 155, 390, 417.

## E

Embriachi, 394.

## F

Fadino, vedi Aleni (Tommaso), detto  
il Fadino.  
Fautone (Francesco) da Norcia, 424.  
Fantuzzi (Antonio) da Trento, 174.  
Ferrari (Altobello), detto Melone o  
Melloni, 44, 50, 54, 55.  
Feti (Domenico), 223.

Filipepi (Alessandro), detto il Botti-  
celli, 119, 144, 182, 306.  
Finelli, 136.  
Finiguerra (Maso da), 392.  
Foppa (Vincenzo), 144, 168, 323.  
Francesco di Simone, fiesolano, scul-  
tore, 154, 310.  
Francia, vedi Raibolini (Francesco),  
detto il Francia.  
— (Giacomo), 115, 147.  
Franco De Russi, 360.

## G

Gaddi (Agnolo), 82, 116.  
— (Taddeo), 116, 387.  
Gagini (Antonello), 180.  
— (Vincenzo), 180.  
Gamba (Francesco), 108.  
Gambara (Lattanzio), 64.  
Garofalo, vedi Tisi (Benvenuto),  
detto il Garofalo.  
Gatti (Bernardino), detto il Sojaro,  
58, 62.  
— (Gervasio), 66.  
Gaulli (Giambattista), detto il Ba-  
ciccia, 316.  
Gentile da Fabriano, 127.  
Ghirlandaio (Davide), 119.  
— (Domenico), 73, 144, 238, 306.  
— (Ridolfo), 239, 313.  
Giacomo di maestro Piero di Urbino,  
391.  
Giambellino, vedi Bellini (Giovanni),  
detto Giambellino.  
Giampietrino, 212.  
Giani (Felice), *App.* 17.  
Giannino di Firenze, 262.  
Giorgio del Grano, 12.  
Giorgione, vedi Barbarelli (Giorgio)  
di Castelfranco, detto Giorgione.  
Giotto, 387.  
Giotto, 129.  
Giovanni d'Alemagna, 128.  
— di Balduccio, scultore, 308.  
— Dalmata, 87.  
— (Fra) da Foligno, detto il Beato  
Angelico, 119, 305.  
— di Lancillotto da Milano, 91.  
— da Milano, 116, 144.  
— da Murano [Zuan da Muran], 128.  
— di Piergiacomo da Sanseverino,  
292.  
— Pisano, 120, 122, 133.  
— da Udine, 17.  
— da Verona, 259.  
Giovenale, pittore, 262.

Giraldi (Alessandro), 344.  
 — (Guglielmo), detto il Magro, 342.  
 Girolamo di S. Croce, 232.  
 Giulio Romano, vedi Pippi (Giulio Romano).  
 Giuseppe Nicola Vicentino, 178.  
 Giusto di Gand, 157, 168, 427.  
 Goltzius (Hendrick), 178.  
 Gossaert (Jan), detto Mabuse, 158.  
 Goya (Francesco), 420.  
 Gozzoli (Benozzo), 424.  
 Grandi (Ercole), 198.  
 Grano (Giorgio del), vedi Giorgio del Grano.  
 Gresio (Bartolomeo), 262.  
 Greuze, 305.  
 Grossi (Bartolomeo), 379.  
 Guardi (Francesco), 236, 338.  
 Guido da Como, marmoraro, 35, 38.

**H**

Holbein (Hens), 153.  
 Hollar V., 74.

**I**

Isaia da Pisa, 91, 99, 259.

**J**

Jacopo di Orlandetto, ramaio, 35.  
 — da Pietrasanta, 259.  
 — da Ponte, detto Bassano, 76, 236, 394, 425.  
 — dal Sellaio, 340.  
 — (Fra) da Torrita, 39.  
 Jacquemart, 305.  
 Juvarra (Filippo), 422.

**L**

Lafri (Sigismondo), 38 *n.*  
 Lamia o Aimo (Domenico), detto il Bologna o Varignana, 251, 258.  
 Lanzani (Polidoro), 120, 234.  
 Lapo, fiorentino, pittore, 35.  
 Leonardo da Cremona, 144.  
 — da Vinci, 123, 124, 128, 337.  
 Liberale da Verona, 80.  
 Licinio Regilio (Gio. Antonio), detto il Pordenone, 60, 64, 224.  
 Liotard, 154.  
 Lippi (Filippino), 74, 119, 144, 238, 306.

Lombardi (Aurelio), 251.  
 — (Girolamo), 251.  
 Lombardo (Alfonso), detto Cittadella, 251.  
 — (Lodovico), 122.  
 — (Pietro), 164.  
 Longhi (Luca), 70, 207.  
 Lorenzetti (Pietro), 114.  
 Lorenzo di Credi, 80, 127.  
 — di Salvatore, 259.  
 — Il da Sanseverino, 114.  
 — Veneziano, 425.  
 Loschi (Jacopo), 375.  
 Lotto (Lorenzo), 233.  
 Luciani (Sebastiano), detto Sebastiano del Piombo, 127, 154, 220, 225, 299.  
 Luini (Aurelio), 212.  
 — (Bernardino), 126, 212, 338.  
 Lusini (Enrico), 169.

**M**

Mabuse, vedi Gossaert (Jan), detto Mabuse.  
 Machiavelli (Zanobi), 119.  
 Macrino, d'Alba, 167.  
 Maestro di San Trovaso, 396.  
 Magro (Il), vedi Giraldi (Guglielmo), detto il Magro.  
 Mainardi (Bastiano), 306.  
 Malosso, vedi Trotti (Giambattista), detto il Malosso.  
 Mantegna (Andrea), 120, 149, 164, 391.  
 Marcantonio da Bologna, incisore, 142.  
 Marchesi (Girolamo) da Cotignola, 236.  
 Marco da Fiorenza, 99, 259.  
 Marconi (Rocco), 127.  
 Martini (Francesco di Giorgio), 393.  
 — (Simone), di Siena, 279.  
 Masaccio, 133.  
 Maso di Bartolommeo, 121.  
 Matielli (Lorenzo), scultore, 126.  
 Mazo (Antonio del), 41.  
 Mazzola (Filippo), 302.  
 — (Francesco Maria), detto il Parmigianino, 183.  
 — (Girolamo), 210.  
 Mecherino (Domenico), detto Beccafumi, 239.  
 Meliore, toscano, 304.  
 Melloni (Altobello), vedi Ferrari (Altobello), detto Melloni.

Melone (Altobello), vedi Ferrari (Altobello), detto Melone.  
 Melozzo da Forlì, 120.  
 Menotti (Carlo), 154.  
 Michelangelo da Siena, 256.  
 Michele Ongaro o Ungaro, o Pannonio, vedi Ongaro (Michele) o Pannonio.  
 Minardi (Tommaso), 295.  
 Mino da Fiesole, 87, 105, 121, 259, 270, 307.  
 Miradori (Luigi), 71.  
 Mochi (Orazio), 135.  
 Monaco (Pietro), 152.  
 Moncalvo, vedi Caccia (Guglielmo), detto il Moncalvo.  
 Monrealese (Il), vedi Novelli (Pietro), detto il Monrealese.  
 Moor (Antonio), 160.  
 Moretto (Il), vedi Bonvicino (Alessandro), detto il Moretto.  
 Moretti (Cristoforo), 326.  
 Moroni (G. B.), 234.  
 Mosca (Francesco), 251.  
 Multscher, 418.  
 Murillo, 118.

**N**

Nazari (Bartolo), 154.  
 Nicola Pisano, 35.  
 — di Tommaso, da Firenze, 280.  
 Nicolò d'Arezzo, 290.  
 — da Foligno, 236.  
 — da Puglia, detto dell'Arca, 121.  
 Nino Pisano, 120, 392, 420.  
 Nogari (Giuseppe), 154.  
 Novelli (Pietro), detto il Monrealese, 340.  
 Nuvolone (Panfilo), 71.

**O**

Oddorighi (Ugolino), orafo, senese, 35.  
 Ongaro (Michele) o Pannonio, 185.  
 Orcagna, vedi Andrea di Cione, detto l'Orcagna.  
 Orsi (Lelio) da Novellara, 1, 210.

**P**

Pacchiarotto, 424.  
 Pace di Valentino, orafo, senese, 35.  
 Pacher (Michele), 83.  
 Pacioli (Antonio), 262.  
 Padovanino, vedi Varotari (Alessandro), detto il Padovanino.

Paganello (Marino), 340.  
 Pagno da Settignano, 99, 259.  
 Paladino (Filippo), 435.  
 Palladio (Andrea), 139, 393.  
 Palma (Jacopo) il Vecchio, 127, 153, 233, 425.  
 — Giovane, 153, 306.  
 Palmezzano (Marco), 206.  
 Panetti (Domenico), 42.  
 Pannini (Giovanni Paolo), 303.  
 Pannonio (Michele) vedi Ongaro (Michele) o Pannonio.  
 Paolo Romano, vedi Paolo di Mariano Tacconi, marmoraro.  
 — di maestro Nevi, 389.  
 — di Marsano, Tacconi, marmoraro, 86, 259.  
 Parenzano (Bernardo) [Ansuino da Forlì], 127.  
 Parmigianino, vedi Mazzola (Francesco Maria), detto il Parmigianino.  
 Pasqualino, 120.  
 Pasquino da Montepulciano, 121.  
 Pasti (Matteo), 144.  
 Pavia (Francesco de), 340.  
 Pellegrini, vedi Tibaldi (Pellegrino), detto Pellegrini.  
 Pericoli (Nicolò dei), detto il Tribolo, 251, 256.  
 Perini (Nicola), 279.  
 Perugino, vedi Vannucci (Pietro), detto il Perugino.  
 Peruzzi (Baldassarre), 142, 256.  
 Pesci (Prospero), 150 n.  
 Pesellino (Francesco), 119.  
 Petiti (Filiberto), 106.  
 Petroni (Diotisalvi), 34.  
 Piacenza Carlo, 108.  
 Piatti (Santo), 152.  
 Piazzetta (G. B.), 152.  
 Piero di Cosimo, 133, 313.  
 — della Francesca, 119, 129, 143, 306, 389.  
 — Matteo da Brescia, 259.  
 — di Martino di Viconago, lo stesso che Pietro da Milano.  
 — da Messina, 54.  
 — da Milano, 91.  
 — Paolo da Todi, orefice, 90.  
 Pinturicchio (Bernardino), 143.  
 Pippi (Giulio Romano), 182.  
 Pittoni (G. B.), 152.  
 Pollaiuolo (Antonio del), 124.  
 — (Pietro del), 120.  
 Pomarance, 412.

Pordenone, vedi Licinio Regillo (Giov. Antonio), detto il Pordenone.  
 Pozzo (Andrea), 152.  
 Predis (Ambrogio de), 144.  
 Prete (Il) Genovese, vedi Strozzi (Bernardo), detto il Prete Genovese.  
 Previtali (Andrea), 232.  
 Primaticcio, 399.  
 Procaccini (Camillo), 4.  
 Pseudo-Boccaccino.

## Q

Querena (Lattanzio), 74.  
 Quirizio da Murano, 232.

## R

Raffaello da Montelupo, 251.  
 Raibolini (Francesco), detto il Francia, 56, 115, 204.  
 Ranieri da Pietrasanta, 251.  
 Riccio, vedi Briosco (Andrea), detto il Riccio.  
 Ripaioli (Francesco), 38.  
 Rivelli della Barba (Galeazzo), 54.  
 — (Giuseppe), 54.  
 Robbia (Della), 121, 286, 291, 392.  
 Roberti (Ercole de), 42, 195.  
 Robusti (Jacopo), detto il Tintoretto, 127, 163, 414.  
 Romanino (Girolamo), 54.  
 Romney (George), 160.  
 Rondinello (Nicolò), 424.  
 Roseto (Giacomo), 310.  
 Rosselli (Domenico), 121.  
 Rossellino (Antonio), 121, 155.  
 — (Bernardo), 287.  
 Rossi (Properzia dei), 251.  
 Rosso (Antonio), 164.  
 Rubens P. P., 73, 158, 338.  
 Rustichi (Giovanfrancesco), 124.

## S

Sacchi (Andrea), 124.  
 Sacconi, 322.  
 Salerno di Coppo, pittore, 32.  
 Salviati, 426.  
 Sangallo (Francesco da), 251.  
 — (Giuliano da), 158, 243.  
 Sansovino (Il), vedi Tatti (Jacopo), detto il Sansovino.  
 — (Andrea), 241.  
 Santi (Giovanni), 427.

Sanzio (Raffaello), 74, 125, 142, 153, 238, 288, 289, 295.  
 Scarsellino, 203.  
 Schiavone (Andrea), 153.  
 Scorel (Jan), 158.  
 Sebastiani, 161.  
 Sebastiano del Piombo, vedi Luciani (Sebastiano), detto del Piombo.  
 Segantini (Giovanni), 129, 295, 393.  
 Signorelli (Luca), 80, 126, 237, 294.  
 Simone, orefice, 262.  
 Sodoma, vedi Bazzi (Gio. Antonio), detto il Sodoma.  
 Sojaro, vedi Gatti (Bernardino), detto il Sojaro.  
 Solari (Andrea), 68, 326.  
 Sperandio, mantovano, 122, 123.  
 Squarcione, 218.  
 Strozzi (Bernardo), detto il Prete Genovese, 153.

## T

Tabacchetti (Il), vedi Wespini (Giovanni), detto il Tabacchetti.  
 Tacconi (Filippo), 53.  
 — (Francesco), 53.  
 — (Paolo di Mariano), vedi Paolo di Mariano Tacconi, marmoraro.  
 Tadolini (Giulio), 317.  
 Tamagnino, vedi Porta (Antonio della), detto il Tamagnino.  
 Tasso (Leonardo del), 251.  
 — (Zenobi del), 251.  
 Tatti (Jacopo), detto il Sansovino, 121, 251.  
 Temperello, vedi Caselli (Cristoforo), detto Temperello.  
 Terborch (Gerard), 420.  
 Tesi (Mauro), 150 n.  
 Tibaldi (Pellegrino), detto Pellegrini, 424.  
 Tiepolo (G. B.), 150 n, 152, 153, 154, 236.  
 Tino di Camaino, 279.  
 Tintoretto, vedi Robusti (Jacopo), detto il Tintoretto.  
 Tisi (Benvenuto), detto il Garofalo, 5, 42, 203.  
 Tommaso da Modena, 124.  
 Torbido (Il), 236.  
 Trevisani (Angiolo), 152.  
 Tribolo (Il), vedi Pericoli (Nicolò dei), detto il Tribolo.  
 Trotti (Giambattista), detto il Malosso, 71.  
 Tura (Cosmè), 115, 190.



**U**

Ubertini (Francesco), detto il Bachiacca, 240.

Ugo da Carpi, 171.

**V**

Vaccaro (Lorenzo), 292.

Van Dyck (Antonio), 73, 118, 158.

Van Eyck, 133, 158, 182.

Van Leyden (Lucas), 158.

Van Orley (Bernardo), 132, 158.

Van der Weyden (Roger), 158, 291.

Vannucci (Pietro), detto il Perugino, 46, 144.

Vante di Gabriello di Vanti di Francesco, detto l'Attavante, 342.

Vanucchi (Andrea), detto del Sarto, 4, 182, 239, 338, 390.

Varignana (Il), vedi Lamia o Aimò (Domenico), detto il Bologna o Varignana.

Varotari (Alessandro), detto il Padovanino, 292.

Vasari (Giorgio), 240.

Vecelli (Tiziano), 118, 120, 127, 128, 281, 338, 390, 400.

Venkoert, 423.

Verrocchio (Andrea del), 127, 182, 238.

Velasquez, 160, 183, 184.

Veronese (Il), vedi Caliari (Paolo), detto il Veronese.

Viti (Timoteo), 125, 147.

Vittoria (Alessandro), 161.

Vivarini (Alvise), 120, 128, 161.

— (Antonio), 128.

— (Bartolomeo), 128.

**W**

Weenix (Jean), 153.

Wespin (Giovanni), detto il Tabacchetti, 167, 422.

**Z**

Zaganelli da Cotignola, 424.

Zanetti (Antonio), q. Alessandro, detto il Giovane, 152, 153.

Zanetto, 144.

Zenale (Bernardo), 323.

Zuan da Muran, vedi Giovanni da Murano.

Zuccarelli (Francesco), 152, 236.

Zuppelli, pittore pavese, 62.

## V.

# INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

### ALBENGA (Liguria)

*Cattedrale*: Importanti lavori di restauro e buoni risultati ottenuti, 423.

### AMEGLIA (Liguria)

Importanti sculture cinquecentiste nella chiesa parrocchiale, 423.

### ARCETRI (Toscana)

*Villa Gattina*: Affreschi del Quattrocento di recente scoperti, 294, 390.

### ASCOLI

*Basilica di San Vittore*: Affreschi dei secoli XIII e XV, e necessità di restauri — Vergine e santi di Cola d'Amatrice, 314.

*Chiesa di San Gregorio martire*: Ripristinamento dell'antico tempio romano dedicato a Vesta, trasformato nella chiesa attuale, 316.

*Refettorio dell'Annunziata*: « L'Andata di Gesù al Calvario », grandioso affresco di Cola d'Amatrice, 315.

### ASSISI

*Chiesa di San Francesco*: Invetriata con Sant'Antonio, nella cappella del santo, 117.

### BARI

*Cattedrale*: Restauri secondo il progetto Bernich, 339.

*Chiesa di San Nicola*: Lo smalto, 141.

### BERGAMO

*Accademia*: Dipinto di soggetto sacro, di Sofonisba Anguissola, 70.

*Galleria Lochis*: « Presentazione di Gesù al Tempio », di Galeazzo Campi, 46 — Trittico con santi, di Galeazzo Rivelli della Barba, 54 — Dipinto di Vincenzo Campi, 70.

### BERLINO

*Esposizione della Società per la storia dell'arte*: Recensione dell'opera: « Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance, ecc. », di C. v. Fabriczy, 118.

*Gabinetto delle stampe*: Disegno di Altobello Melone per gli affreschi del Duomo di Cremona, 55.

*R. Museo*: Madonna col Bimbo, in creta dipinta, di Sperandio, 123 — Un ritratto maschile, di Luca Signorelli, 126 — Due gruppi di tritoni, di G. L. Bernini, 136 — Ritratto di Giuliano de' Medici, del Botticelli — Ritratto marmoreo in rilievo e medaglia in bronzo, rappresentanti Giuliano de' Medici, 181 — « L'Annunciazione », del Tintoretto, nuova accessione — Veduta della Giudecca, di Francesco Guardi, 414 — Ritratto di una giovane, di Alberto Dürer, 417 — Otto tavolette in intaglio e pittura del XV secolo, di maestro tedesco, 418 — « Il Concerto », dell'olandese Gerard Terborch — « L'Annunciazione », gruppo in legno della scuola di Nino Pisano — La Vergine col Bambino, rilievo in cartapesta del Donatello — Altre sculture di maestri italiani — « L'Incontro di Cristo con la Maddalena », di F. Albani, 420 — Uno schizzo di Francesco Goya, 421.

*Palazzo imperiale*: « Ultime foglie », dipinto di Filiberto Petiti, 113.

### BOLOGNA

*Certosa*: Busto muliebre, già attribuito al Bernini, forse del Finelli, 136.

*Esposizione d'arte sacra*: Importanza della mostra e

oggetti principali espositivi, 308 — Il San Sebastiano della cappella Vaselli in San Petronio — Madonna col Bimbo, bassorilievo di Francesco di Simone fiessolano — Reliquiari di Giacomo Roseto, 310.

*Museo Civico*: Ciborietto di Francesco di Simone fiessolano, scultore, 154.

## BRUXELLES

*Museo di pittura moderna*: Esposizione delle opere delle scuole primitive di pittura del Belgio e dei Paesi Bassi, 161.

## BUDAPEST

*Galleria Nazionale*: I quadri di scuola italiana; Michele Ongaro, o Ungaro, o Pannonio e un suo dipinto conservato nella Galleria, 185 — Figura allegorica ascritta a Francesco del Cossa, 194 — Disegno di Ercole de' Roberti, nel Gabinetto delle stampe, 196 — « San Giovanni Evangelista », di Ercole Grandi, 192, 198 — Testa, di Dosso Dossi, e « Riposo in Egitto », copia da Battista del Dosso, 202 — « Cristo e l'adultera », attribuito al Garofalo — « Sposalizio di Santa Caterina », di Scarsellino, 203 — Tre quadretti di Francesco Raibolini detto il Francia, 194, 204 — « Sposalizio di Santa Caterina », di Bertucci da Faenza, attribuito al Palmezzano — « Deposizione di Cristo », di Gerolamo Marchesi da Cotignola, 206 — Madonna col Bimbo, assegnato a Luca Longhi, forse di sua figlia Barbara, 207 — « Madonna del Latte », del Correggio, 197, 210 — « Sacra Famiglia », di Gerolamo Mazzola — Un dipinto di Lelio Orsi, 210 — « Deposizione », di Ambrogio Borgognone — Due dipinti, Madonna col Bimbo e santi, di Bernardino Luini — « Santa Caterina d'Alessandria », ascritta ad Aurelio Luini — Madonna col Bimbo e San Girolamo, di Giampietrino, 212 — Madonna col Bimbo, del Boltraffio, 204, 215 — Giovane Madonna, di Carlo Crivelli — Ritratto di Caterina Cornaro, di Gentile Bellini, 218 — Figura virile di Giorgione, attribuita a Sebastiano del Piombo, 220 — Ritratto di Antonio Broccardo, erroneamente attribuito al Giorgione, forse del Pordenone, 223 — Grande ritratto virile, di Sebastiano del Piombo, 225 — Due dipinti, di Vincenzo Catena, 208, 231 — « Santa Caterina », di Marco Basaiti — Vergine adorante, di Quirizio da Murano — Madonna col Bimbo, di Andrea Previtali — « San Giovanni Battista », di Girolamo da Santa Croce — Madonna col Bimbo, di Cima da Conegliano, 232 — Dipinti della scuola di Palma Vecchio — « Santa martire », di scuola cremonese, attribuita al Boccaccino — Ritratto, di Lorenzo Lotto, 233 — Dipinto di Polidoro Lanzoni, attribuito al Tiziano — Dipinti di Gian Battista Mo-

roni e della scuola del Moretto, 234 — Ritratto muliebri, di Bernardino Licinio — Altri dipinti di scuola veneziana, del Torbido, Jacopo Bassano, Domenico Feti — « I baccanali », del Carpioni — « Veduta fiorentina », del Bellotto, e « Veneziana », del Guardi — Paesaggi, dello Zuccarelli — « San Fernando », del Tiepolo — « San Bernardino », di Nicolò da Foligno — Quattro cherubini, erroneamente attribuiti allo Spagna, 236 — « Tiberio Gracco », della scuola di Luca Signorelli, 226, 237 — « Madonna Esterhazy », di Raffaello — Dipinti attribuiti ad Andrea Verrocchio, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio, 238 — « Adorazione del Bambin Gesù », di Ridolfo Ghirlandaio — Vari dipinti erroneamente attribuiti ai maestri della scuola fiorentina — Madonna col Bambino, di Andrea del Sarto, 239 — « L'adorazione dei pastori », del Bronzino, 240.

## CARPI (Modena)

*Proprietà Pietro Foresti*: Disegno di Lelio Orsi per soffitto, 23.

## CHIARAVALLE

*Duomo*: « Crocifissione », dipinto di Bernardino Gatti, 64.

## CONGRESSI

Congresso internazionale di storia comparata a Parigi (luglio 1900), 336.

Congresso di storia dell'arte a Lubeca (settembre 1900), 338.

## CREMONA

*Esposizione d'arte sacra in Cremona nel 1899*: Due sportelloni d'organo dipinti, attribuiti a Boccaccio Boccaccini, 43 — « Gesù in croce », dello stesso — « Sacra Famiglia », dello stesso, attribuito a Galeazzo Campi — Madonna col Bimbo, del Boccaccino — Madonnina, dello stesso — « San Girolamo », dello stesso — Sportelli d'organo del Battistero di Cremona, dello stesso, 44 — Vergine fra santi, di Galeazzo Campi — « Madonna della Misericordia », da attribuirsi allo stesso — Altra Madonna, dello stesso, 48 — San Cristoforo col Bambino e Madonna fra santi, dello stesso — Madonna in trono, dello stesso — Madonna in gloria, dello stesso, attribuita ad Altobello Melone — Trittico, dello stesso, 50 — « Adorazione », di Tommaso Alessi, 51 — San Pietro con San Giacinto, di Lorenzo Beci, 52 — Madonna con San Giacinto, dello stesso — San Sebastiano e San Rocco, dello stesso, 53 — Antifonario, miniato da Antonio Cicognara, 54 —

- Madonna, di Altobello Ferrari detto Melone, assegnata a Galeazzo Campi, 55 — Madonna col Bimbo e santi, da attribuirsi a Gian Francesco Bembo — Madonna e santi, dello stesso — Madonna col Bimbo e angeli, d'incerto — Madonna col Bimbo, attribuita al Borgognone — Stesso soggetto, copia da Francesco Francia — Madonna col Bimbo e santi, attribuita al Campi, forse del Bissolo, 56 — Madonna in gloria, di Camillo Boccaccino, 58 — Altri dipinti dello stesso o attribuitigli — Pala d'altare, di Giulio Campi, 60 — «Cena in Emaus», dello stesso, 62 — «Assunzione», di Bernardino Gatti — «Adorazione dei pastori», dello stesso, 64 — «San Sebastiano» e l'«Annunciazione», di Gervasio Gatti — «Santa Cecilia», di Bernardino Campi, 66 — «Sant'Antonio Abate», dello stesso — «Presentazione al Tempio» e altri dipinti, dello stesso — «Pietà» e «Consolatrix afflictorum», di Antonio Campi, 68 — «Decollazione di San Giovanni», dello stesso — «Pietà», di Vincenzo Campi — Madonna, attribuita a Sofonisba Anguissola, forse di Luca Longhi, 70 — «Sant'Omobono e Imerio», del Molosso — «Pietà» e «San Giacinto», dello stesso — «Fuga in Egitto», di Luigi Miradori, 71.
- Chiesa di Sant'Abbondio*: Madonna in gloria, di Galeazzo Campi, attribuita ad Altobello Melone, 49, 50 — Madonna, di Altobello Ferrari detto Melone, 55 — Madonna e Santi Nazaro e Celso, di Giulio Campi, 59, 60.
- Chiesa di Sant'Agata*: «Sacra Famiglia», del Boccaccino, con firma falsa di Galeazzo Campi, 44 — Madonna allattante, di Giulio Campi — Altri affreschi, dello stesso, 60 — «San Sebastiano», di Gervasio Gatti, 66.
- Chiesa di Sant'Agostino*: Ritratti a fresco di Francesco e Bianca Maria Sforza, di Bonifazio Bembo, 41 — Dipinto del Perugino, 46 — «Beata Vergine», di Galeazzo Campi, 48 — «Pietà», del Malosso, 71.
- Chiesa di Binanuova*: «San Sebastiano», di Lorenzo Beci — «San Rocco», dello stesso, 53.
- Chiesa di San Facio*: «Pietà», di Vincenzo Campi, 70.
- Chiesa di San Giovanni in Croce*: «Madonna della Misericordia venerata dai devoti», da attribuirsi a Galeazzo Campi, 48.
- Chiesa di Sant'Imerio*: «Fuga in Egitto», di Luigi Miradori, 71.
- Chiesa di Santa Margherita*: Dipinti a fresco di Giulio Campi, 62.
- Chiesa di Santa Maria Maddalena*: Trittico di Galeazzo Campi, attribuiti al Boccaccino, 50.
- Chiesa di San Michele*: Due sportelloni d'organo, con dipinti attribuiti al Boccaccino, 43.
- Chiesa di San Pietro*: Madonna col Bambino e santi, capolavoro di Gianfrancesco Bembo, 56, 57 — Affreschi nel refettorio, di Bernardino Gatti — «Adorazione dei pastori», dello stesso, 64 — «Consolatrix afflictorum», di Antonio Campi, 68 — Madonna con santi, dello stesso, 70 — «Santa Maria Egiziaca», del Malosso, 71.
- Chiesa di San Sebastiano*: Madonna fra San Sebastiano e San Rocco, di Galeazzo Campi, 46.
- Chiesa di San Sigismondo*: «La Cena», dipinto di Galeazzo Campi, erroneamente attribuito a G. F. Bembo, 50 — Affreschi di Camillo Boccaccino, 58 — Pala d'altare con Madonna e santi, capolavoro di Giulio Campi, 60 — Affreschi nel soffitto, dello stesso, 62 — «L'Ascensione», di Bernardino Gatti, 64 — Dipinti di Gervasio Gatti — Imitazione della «Notte» del Correggio, dello stesso — Cupola dipinta da Bernardino Campi — «Santa Cecilia», dello stesso, 66 — Altri dipinti, dello stesso, 68 — Dipinti di Antonio Campi, 70.
- Chiesa di Solarolo Rainerio*: Madonna fra santi, di Galeazzo Campi, 50.
- Chiesa di Viadana*: San Cristoforo col Bambino, di Galeazzo Campi, 50.
- Collezione Cavalcabò*: San Pietro con San Giacinto, parte di trittico di Lorenzo Beci, 52 — Madonna col Bimbo e San Giacinto, dello stesso, 53.
- Duomo*: Figura colossale di Gesù Cristo, di Boccaccio Boccaccino — Altri dipinti, dello stesso — La vita della Vergine, affreschi dello stesso, nella navata maggiore, 43 — «Gesù in croce», dello stesso — Sportelli d'organo del battistero, dello stesso, 44 — Affreschi di Altobello Ferrari detto Melone — Affreschi di Gianfrancesco Bembo, 55 — Madonna col Bimbo, del Borgognone, 56 — Dipinti di Giulio Campi, 62 — «La Resurrezione», affresco gigantesco di Bernardino Gatti — «L'Assunzione», dello stesso, 64 — Dipinti di Bernardino Campi — «Pietà», di Antonio Campi, 68 — Dipinti di Vincenzo Campi, 70.
- Museo Civico*: Madonna in trono con santi, di Galeazzo Campi, 50 — «Adorazione del Bambino», di Tommaso Aleni, 51 — Madonna in gloria, di Camillo Boccaccino, 58 — «Annunciazione», di Gervasio Gatti, 66 — Santi Omobono e Imerio, del Malosso — Miracolo di San Giacinto, dello stesso, 71.
- Ospedale Ugolani Dali*: «San Girolamo», del Boccaccino, 44.
- Palazzo della Prefettura*: Madonna col Bambino e santi, di Camillo Boccaccino, 58.
- Proprietà contessa Albertoni*: Madonna col Bimbo e santi, attribuita a Galeazzo Campi, forse del Bissolo, 56.
- Proprietà conte A. Calciati-Crolli*: Madonna col Bimbo e angeli, d'incerto, 56 — «L'Assunta», attribuita a Camillo Boccaccino, 60.
- Proprietà Angelo Comozi*: Madonna col Bimbo e i Santi Rocco e Biagio, da attribuirsi a Gianfrancesco Bembo, 56.
- Proprietà monsignor F. Federici*: Madonnina, di Boc-



caccio Boccaccino, 44 — Disegni di Antonio Campi, 70.

*Proprietà Pagliari*: « Assunta », dubbiamente attribuita a Camillo Boccaccino, 60.

*Proprietà Ellore Signori*: Madonna col Bambino e e santi, copia da Francesco Francia, 56.

## DRESDA

*R. Galleria*: Gli acquisti dell'Algarotti, 150.

## DÜSSELDORF

*Accademia*: Un disegno di Andrea del Sarto, 390.

## ESANATOGLIA (Marche)

*Chiesetta di Santa Calerina*: Affresco del Trecento, attribuito a Dotallevi di Angeluzzo di Esanatoglia, 391.

## ESPOSIZIONI

Esposizione d'arte sacra in Cremona (1899), 41.

Esposizione della Società per la storia dell'arte in Berlino (1898), 119.

Esposizione di Van Dyck a Burlington House a Londra, 158.

Esposizione fiamminga alla New Gallery, 158.

Esposizione di oggetti in ferro del Rinascimento del Burlington Fine Arts Club, 160.

Esposizione delle opere delle scuole primitive di pittura del Belgio e dei Paesi Bassi nel Museo di Bruxelles, 161.

Esposizione fotografica italiana in Torino, 165.

Esposizione delle Società di belle arti in Firenze (1900), 169.

Esposizione universale del 1900 a Parigi: L'architettura, 288.

Esposizione d'arte sacra in Bologna (1900), 309.

Esposizione retrospettiva dell'arte francese dalle sue origini al 1800 (Parigi, 1900), 336.

Esposizione dei maestri olandesi al Burlington Fine Arts Club, 338.

Esposizione (IV) internazionale d'arte a Venezia (aprile 1901), 339.

Esposizione Bordoniana a Treviso (ottobre 1900), 426.

## FERRARA

*Galleria*: « Pietà », ascritta ad Ercole Grandi, 200.

*Raccolta Santini*: La Madonna col Bambino, di Boccaccio Boccaccino, 46 — Dipinti di Ercole Grandi, 200.

## FIRENZE

La cattedra dantesca e la nuova *cattedra*, stile fiorentino del secolo xv, di Enrico Lusini, 169.

*Accademia di belle arti*: Dipinto di Giacomo di Francesco Francia, 114.

*Ballistero*: Restauri, 314.

*Chiesa di Santa Croce*: Freschi di Giovanni da Milano e di Angelo Gaddi, rappresentanti Sant'Antonio da Padova, 116 — San Luigi vescovo di Tolosa e San Luigi re di Francia, nella cappella Bardi, 279.

*Chiesa di Santa Maria del Fiore*: Le cantorie di Luca della Robbia e di Donatello, 291.

*Collezione del marchese Strozzi*: Dipinti della scuola di Cosmè Tura, 191.

*Galleria Pitti*: « La Natività », di Lelio Orsi, 5 — « La Zingarella », di Boccaccio Boccaccino, 45 — Ritratto virile, attribuito a Giacomo Francia, rappresentante Guidobaldo da Montefeltro, forse opera di Francesco Bonsignori, 147, 149.

*Galleria degli Uffizi*: Collezione di disegni attribuiti a Lelio Orsi, 8 — Fregio con putti, dello stesso, assegnato ad Amico Aspertini, 15 — Disegno di Lelio Orsi per un soffitto, 23 — Facciata di edificio, disegno dello stesso, 25 — Altri disegni dello stesso, 27, 28 — Autoritratto di Camillo Boccaccino, 58 — Ritratto del padre, di Giulio Campi, 60 — Bozzetti del Bernini, 135 — Un disegno del Pinturicchio, 143 — Ritratto, creduto di Elisabetta Gonzaga, attribuito a Francesco Bonsignori, 147, 149.

*Museo Nazionale*: Busto di Costanza Buonarelli, del Bernini, 134 — Collezione Ressmann d'antiche armi, 169 — Due busti da attribuirsi al Donatello, 310.

*Museo dell'opera in Santa Maria del Fiore*: Pilastrini della cantoria e altri frammenti testè rinvenuti, 169.

*Proprietà marchese Azzolino*: Busto della regina Cristina di Svezia, della scuola del Bernini, 136.

## FORLÌ

*Chiesa di San Biagio*: Monumento funebre a Barbara Manfredi, di Francesco di Simone fiesolano, 155 — Trafugamento di una pila del xv secolo, 427.

## FRANCOFORTE SUL MENO

*Galleria dell'Istituto di belle arti*: Catalogo di Heinrich Weizsaecker, 285.

## FRIBURGO

*Duomo*: Monografia sul ciclo di sculture che adornano l'atrio del Duomo, 133.

## GATTINARA (Novara)

*Chiesa parrocchiale*: Restauri della facciata, 167.

## GENOVA

*Cattedrale*: Lavori di restauro, 422.

*Chiesa di Santa Maria di Castello*: Affreschi di Giusto d'Allegna, 168.

*Palazzo di San Giorgio*: Restauri e questioni attinenti, 167.

*Musei municipali*: Nuove accessioni: « Donne al mercato », di Venkoert — Frammenti di antiche sculture, 423.

## GOTHA

*Galleria Ducale*: Autoritratto di Luca Signorelli, 127.

## HALLE

*Galleria*: « Crocifisso », dipinto di Lelio Orsi, 13.

## IVREA

Festa per il « bimillennio » e restauro di monumenti, 166.

## ISCHL (Alta Austria)

*Chiesa di San Wolfgang*: Ancona colossale, di Michele Pacher, 84.

## LILLA

*Musco*: Fregi di Lelio Orsi, assegnati a Giovanni da Udine, 1, 3, 17.

## LODI

*Chiesa dell'Incoronata*: « Presentazione al Tempio », dei fratelli Borgognoni, 333, 335.

## LONDRA

*Burlington House*: Esposizione di Van Dyck, 158.

*Burlington Fine Arts Club*: Esposizione di oggetti in ferro e acciaio del Rinascimento italiano, 160. — Esposizione dei maestri olandesi, 338 — « Exhibition of pictures by Dutch masters of the seventeenth century », 386.

*British Museum*: Bassorilievo antico, 157.

*Collezione Mond*: « Crocifissione », di Raffaello, 125.

*Herford House*: Apertura al pubblico della collezione Wallace — Cenni storici — Maestri stranieri, 337 — Dipinti di Bernardino Luini, Bianchi Ferrari, Andrea del Sarto, Cima di Conegliano, Carlo Crivelli, Canaletto, Francesco Guardi — « Perseo e Andromeda », del Tiziano, 338.

*National Gallery*: « Gesù in croce » e « L'Apparizione di Cristo in Emaus », dipinti di Lelio Orsi, 12, 16

— « Salita al Golgota », di Boccaccio Boccaccino, 45 — Madonna in trono, di Francesco Tacconi, 54 — « Gesù e gli apostoli in Emaus », dipinto di Altobello Melone, 55 — « San Girolamo », di Antonello da Messina, 80 — « Deposizione », modello in cera del Sansovino, 251 — Dipinti della scuola di Luca Signorelli, 228.

*New Gallery*: Esposizione dell'antica scuola fiamminga e di Rubens — Dipinti della maniera italiana, 158.

*South Kensington Museum*: Pitture di volta eseguite in tempera, attribuibili a Gianfrancesco Bembo, 56.

## LORETO

*Santa Casa*: Decorazione di Andrea Sansovino e scultori che vi collaborarono, 251.

## LUGO

*Casa Malerbi*: Bassorilievo di Francesco di Simone fiesolano, 154.

## MANTOVA

*Galleria Municipale*: Madonna e santi, dipinto erroneamente attribuito a Lelio Orsi, 12.

## MESSINA

*Museo*: Madonna incoronata da angeli, di Antonello da Messina, 79.

## MILANO

*Arcivescovado*: Madonna, di Giulio Campi, 62.

*Biblioteca Ambrosiana*: Il codice di Piero della Francesca: « De prospettiva pingendi », 131 — Madonna col Bimbo, bassorilievo attribuito a Mino da Fiesole, 307.

*Chiesa di Sant'Ambrogio*: Il tesoro della chiesa di Sant'Ambrogio, 290 — Facciata del Duomo, 394 — Il reliquiario dei Santi Innocenti, 395.

*Chiesa dei Cappuccini*: « Trinità », di Timoteo Viti, 125.

*Chiesa di Santa Maria delle Grazie*: Restauri al cortile della sacrestia, 308.

*Chiesa di San Paolo*: Dipinti di Bernardino e Antonio Campi, 68, 70.

*Galleria Borromeo*: « Presentazione di Gesù al Tempio » e « Annunciazione », avanzo di predella di Galeazzo Campi, 50.

*Galleria di Brera*: Madonna fra due santi, di Galeazzo Campi, 46 — Madonna col Bambino e santi, di Tommaso Aleni, 52 — Madonna in gloria, di Camillo Boccaccino, 58 — Madonna e santi in adorazione, di Giulio Campi — Pala di altare con Ma-

donna in gloria, dello stesso, 60 — Disegni di Bernardino Campi, 68 — Due dipinti di Vincenzo Campi, 70 — Madonna col Bimbo e San Giovannino, di Bernardino de' Conti, nuova accessione, 306 — Trittico di Bernardino Butinone, 324 — Vergine con la rosa e il Bimbo, del Borgognone, 326 — « San Rocco », affresco, 329 — « Incoronazione della Vergine », affresco, 331 — « San Rocco » e la Madonna con Gesù e San Giovanni, del Borgognone, 332 — « San Rocco », di Bernardino Borgognone, 334 — « Miracolo di San Domenico », tavoletta di Benozzo Gozzoli — Nuove e importanti accessioni, 424.

*Galleria Crespi*: Note e raffronti di Adolfo Venturi (recensione), 118 — Un ritratto, di Bartolomeo Veneto, 155.

*Museo artistico municipale*: Suo nuovo ordinamento nel castello sforzesco, 307 — « Visita alla tenuta », dipinto di Filiberto Petiti, 112.

*Museo Poldi-Pezzoli*: « Allegoria », di Giulio Campi, 60 — Nuovo ordinamento del Museo, 288.

*Proprietà dell'avv. Cologna*: Madonna col Bambino e santi, di Antonio Cicognara, 54.

*Proprietà marchese Fassati*: Ritratto di donna con fiore, di Giulio Campi, 60 — Figura femminile, di Bernardino Campi, 66.

*Proprietà cav. Aldo Nosedà*: « Cena in Emaus », dipinto di Giulio Campi, 66.

*Proprietà contessa Fulvia Pallavicini*: « Presentazione di Gesù al Tempio », di Bernardino Campi, 68.

*Proprietà Giulio Prinetti*: « L'Annunciazione di Maria Vergine », del Boccaccino, 46.

*Pusterla dei Fabbri*: Sua demolizione, 308.

*Raccolta Crespi*: Dipinto di Cristoforo Moretti, 326.

## MODENA

*Galleria Estense*: « Ratto di Ganimede », dipinto attribuito al Correggio, forse di Antonio Bertollotti, 2 — « Cristo morto », di Lelio Orsi, 7 — Stesso soggetto, erroneamente attribuito al medesimo, 10 — « Ratto di Ganimede », già attribuito al Correggio, forse di Lelio Orsi, 13 — Fregio ottagonale che incornicia il « Ratto di Ganimede », da attribuirsi all'Orsi, 14 — « Adorazione del Bambino », attribuita a Tommaso Aleni, forse del Boccaccino, 46 — Busto di Madonna, del Bernini, 135.

## MONACO (Baviera)

*R. Pinacoteca*: « Il Redentore benedicente », scuola del Boccaccino, 46 — Ritratto virile di Leandro Bassano — Altro ritratto attribuito a Paris Bordone, ma di Bernardino Licinio, 74 — Ritratto virile di Hans Holbein — Madonna, mezza figura, di Antonello da Messina, 78 — Madonna col Bimbo, di

Luca Signorelli — Un dipinto di Lorenzo di Credi — « Pietà », di Liberale da Verona, 80 — Due dipinti di Agnolo Gaddi, 82 — San Gregorio e Sant'Agostino, di Michele Pacher, 83 — I quadri del Correggio, 389.

## NAPOLI

*Arco di Alfonso d'Aragona a Castelnuovo*: Storia della sua costruzione e artisti che vi lavorarono, e parte che vi prese Paolo Romano, 92 — L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castelnuovo, studio di E. Bertaux, 296.

*Chiesa dell'Incoronata*: Affreschi, 389, 395.

*Chiesa di Santa Maria di Donna Regina*: Monografia di Emile Bertaux, 283.

*Duomo*: I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte, 396.

*Museo Nazionale*: Bassorilievo proveniente da Ercolano, 157 — « Un nuovo scandalo al Museo di Napoli », scritto di B. Croce, 397 — Riordinamento del Museo, 435.

## NICOSIA

*Chiesa di Santa Maria Maggiore*: Tribuna di Antonello Gagini, 180.

## NOVARA

*Palazzo del Tribunale*: Restauri, 167.

## NOVELLARA (Reggio Emilia)

Dipinti di Lelio Orsi, 3, 4 — Madonna coi Magi, dello stesso, nell'antica casa dei Gonzaga — Madonna allattante, dello stesso, nell'oratorio della Fossetta — « La Storia del Figliuol prodigo », dello stesso, nella residenza comunale, 10 — Ornati dello stesso, nella Rocca, ora scuola elementare, 23 — Figura di San Luca, probabilmente ritratto di Lelio Orsi, nella Rocca, 31.

*Chiesa di Santo Stefano*: Dipinti di Lelio Orsi — Sua tomba, 4 — « Martirio di San Lorenzo » e « Sacra Famiglia », di Lelio Orsi, 10.

## ORVIETO

*Duomo*: Autoritratto di Luca Signorelli, nella cappella Brizio, 127.

## PADOVA

*Chiesa di Sant'Antonio*: Ricostruzione dell'altare di Donatello — Gli altorilievi della cappella di Sant'Antonio, 115, 117.

*Chiesa di Santa Sofia*: Scoperta di un affresco, scuola di Altichiero e Jacopo Avanzi, 164.

*R. Pinacoteca*: La Santissima Vergine con Santa Lucia e Santa Caterina, di Boccaccio Boccaccino, 45 — La Madonna col Bimbo e un cardellino, attribuibile allo stesso, 46.

## PALERMO

*Chiesa della Magione*: Notizie storiche, suo decadimento, primi restauri e buoni risultati ottenuti, 179.

*Collezione Bordonaro*: Formazione di una raccolta di opere d'arte, del barone Bordonaro, 340.

*Museo Nazionale*: « Deposizione », dipinto di Vincenzo di Pavia, 340.

## PARIGI

*Accademia Nazionale di belle arti*: Disegno di Lelio Orsi per l'ingresso di una chiesa, 26, 28.

*Collezione Gustavo Dreyfus*: Dipinto della scuola di Luca Signorelli, 227.

*Congresso internazionale di storia comparata*: Organizzazione del Congresso, 160.

*Museo del Louvre*: Disegno attribuito a Lelio Orsi da Novellara, 18, 20 — « Sacra Famiglia », attribuibile allo pseudo-Boccaccino, 46 — « Sant'Antonio », di Cosmè Tura, 115 — « San Giovanni », di Leonardo da Vinci, 123 — « Trionfo di Tito », disegno di Baldassarre Peruzzi, 142 — Bassorilievo antico, 157 — Prezioso avorio proveniente dalla Raccolta Barberini, 178 — Avori carolingi, 183 — Riordinamento della Galleria del Louvre — Lascito della baronessa Nathaniel Rothschild: « La Lattaia », di Greuze, ventidue acquarelli di Jacquemart e quattordici dipinti italiani, da Fra Angelico a Palma il Giovine, 305 — Collezione di mobilia francese del XVIII secolo, raccolta in cinque nuove sale del Louvre — Creazione di un Museo dei disegni, 413.

## PARMA

*Biblioteca Palatina*: Il codice di Piero della Francesca: « De prospectiva pingendi », 131.

*Chiesa della Steccata*: Affreschi di Bernardino Gatti, 64.

*Duomo*: Affreschi sugli archi della navata maggiore, di Bernardino Gatti e Lattanzio Gambara, 64.

*R. Galleria*: « Natività », dipinto attribuibile a Lelio Orsi, in pessime condizioni — Altro dipinto già attribuito all'Orsi, ma riconosciuto di Giorgio del Grano, 12 — « Sant'Agnese », dipinto attribuito ad Andrea Boscoli, 13 — Vergine coi Santi Girolamo e Giovanni Battista, di Filippo Mazzola, prima attribuita al Temperelli, 302 — Un dipinto di Meliore Toscano, 304 — « Un Dottore della Chiesa », del

Butinone, 325 — « Il Crocefisso parla a San Pietro Martire », di Jacopo Loschi, 375.

## PAVIA

*Certosa*: « L'Assunzione », di Bernardino Campi e Andrea Solario, 68 — Restauri, 308 — La lastra tombale del Folperti, 392.

*Chiesa di San Pietro in Ciel d'oro*: Trasporto dal Duomo dell'arca di Sant'Agostino, opera insigne di scuola pisano-senese del XIV secolo, 424.

*Duomo*: Pala di altare con la Vergine e santi, di Bernardino Gatti, 64 — L'arca di Sant'Agostino e suo prossimo trasporto nella chiesa di San Pietro in Ciel d'oro, 307.

*Scuola di belle arti*: « Gesù seguito da Certosini », di Ambrogio Borgognone, 327.

## PIACENZA

*Chiesa di Santa Maria di Campagna*: Affreschi di Bernardino Gatti, 64.

## PIGNA (Liguria)

*Chiesa di San Bernardo*: Affreschi di Giovanni Canavesio, 168.

## PISTOIA

*Cattedrale*: Crocefisso di Coppo di Marcoaldo, 35 — Quadro d'altare nella cappella del Sacramento, prima attribuito a Lorenzo Credi e poi al Verrocchio, 187.

## RAVENNA

Restauri a vari monumenti della città, sotto la direzione di Corrado Ricci, 427.

*Chiesa di San Vitale*: La cupola di San Vitale e proposta di levarne le pitture barocche che ne deturpano la bellezza e ne alterano il carattere, 403.

## REGGIO EMILIA

*Castello di Querciola (l'iano)*: Fregio in affresco, da attribuirsi a Lelio Orsi, descrizione e riproduzioni, 7 e seg., 19.

*Cattedrale*: Grande pace d'argento, della seconda metà del secolo XVI, attribuita a Lelio Orsi da Novellara, 29, 30.

*Chiesa del Carmine*: Dipinti eseguiti da Lelio Orsi, 3.

*Chiesa del Corpus Domini*: « La Natività », di Lelio Orsi, ora proprietà della famiglia Costanzo, 11.

*Chiesa della Madonna della Ghiara*: Disegno di Madonna, di Lelio Orsi, 6.



*Piazza Maggiore*: Figure a chiaroscuro dipinte da Lelio Orsi sulla torre dell'orologio, 3.

# ROMA

Per l'istituzione di un Museo di arte medioevale, 179.

*Basilica di San Paolo*: La porta di bronzo, 286.

*Basilica di San Pietro*: Lavori di Paolo Romano alla scalinata esterna — Le due grandi statue degli Apostoli, ora nella sacrestia, di Paolo Romano, 99 — Questione sull'autenticità dell'autore, 100 — Lavori eseguiti sotto la direzione del Bernini, 135 — Colonnato della piazza, dello stesso — La Cattedra di San Pietro, 136 — Statua di Sant'Andrea, di Paolo di Mariano, nella sacristia, 262.

*Campidoglio*: Scoperte di pregevoli avanzi dell'antico palazzo comunale, 129 — Statua di Carlo Barberini, del Bernini, 135.

*Chiesa di Sant'Agostino*: Madonna col Bimbo e Sant'Anna, di Andrea Sansovino, 248 — « Madonna del Parto », di Jacopo Sansovino, 252.

*Chiesa dell'Anima*: Madonna col Bambino fra due oranti, sulla porta centrale della chiesa, di Andrea Sansovino, 242 — Monumento di Papa Adriano VI e suoi artefici (scuola del Sansovino), 255 — Monumento del cardinale Guglielmo Encken, 257.

*Chiesa dell'Aracoeli*: Statua di Domenico Lamia detto il Varignano, 258.

*Chiesa di Santa Cecilia*: Monumento Megalotti, scuola del Sansovino, 257.

*Chiesa di San Giacomo a Ripetta*: Madonna col Bambino, scultura da assegnarsi ad Andrea Sansovino, 242.

*Chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli*: Festoni in bassorilievo di Paolo Romano, 96 — Frontone, opera dello stesso e di Mino da Fiesole, 105 — Statua di San Giacomo, opera di Paolo di Mariano, già esistente sul pinacolo del timpano, ora scomparsa, 269 — Gruppo di angeli, di Paolo di Mariano e di Mino da Fiesole, sul frontone dell'ingresso, 271.

*Chiesa di San Gregorio*: Bassorilievo sul sepolcro di Edoardo di Carno, scuola di Andrea Sansovino, 258.

*Chiesa di San Lorenzo in Fonte*: Un busto di G. L. Bernini, 136.

*Chiesa di San Marcello*: Monumenti dovuti agli scolari di Andrea Sansovino, 254.

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato*: San Giacomo, statua di Jacopo Sansovino, 252.

*Chiesa di Santa Maria del Popolo*: Monumenti Sforza e Basso, di Andrea Sansovino — Cristo benedicente, dello stesso, 242 — Descrizione dei due monumenti suddetti, 244.

*Chiesa di Santa Maria del Priorato all'Aventino*: Pregevole altare del x secolo, 286.

*Chiesa di Santa Maria in Trastevere*: Monumenti degli Armellini (scuola del Sansovino), 256.

*Collezione Piancastelli*: Disegni d'arte decorativa dei secoli xvi e xvii (appendice, 1) — Alcuni disegni di Felice Giani (appendice, 17).

*Fontana di Trevi*: Fu eseguita su antichi bozzetti di G. L. Bernini, 136.

*Foro Romano*: Gli scavi delle antiche chiese cristiane, 428.

*Gabinetto Nazionale delle stampe*: L'esposizione delle stampe, 129 — Il libro di Giusto pittore, 158 — Mostra delle stampe a chiaroscuro: Prime stampe italiane di tal natura dovute a Ugo da Carpi, enumerazione, descrizione e riproduzioni delle sue principali stampe esposte in questa Mostra, 171 — Altre stampe di Antonio Fantozzi da Trento, di Andrea Andreani, di Giuseppe Nicola Vicentino, Hendrick Goltzius, Bartolomeo Coriolano, Anton Maria Zanetti, 174.

*Galleria Borghese*: Breve rassegna delle opere più importanti, per S. Fraschetti, 129 — Progetto presentato al Parlamento per l'acquisto della Galleria e del Museo Borghese, 169.

*Galleria Nazionale*: « San Giorgio che uccide il drago », del Giorgione, prima attribuito a Bernardino Licinio — Ritratto del Bernini, del Baciccia, già ascripto a Philippe de Champaigne, 316 — Le *console* dei principi Corsini (appendice, 9).

*Palazzo Barberini*: Busto, di G. L. Bernini, 135.

*Palazzo della Farnesina*: Se la figura dell'affresco principale di Raffaello rappresenti Galatea o Venere, 289.

*Piazza Navona*: Fontana del Bernini, 136.

*Ponte Sant'Angelo*: Sacelli con le statue di San Pietro e San Paolo, ai quali collaborò Paolo di Mariano, 91 — Statua di San Paolo, di Paolo di Mariano, 260.

*Ponte Mitvio*: Statua di Sant'Andrea, di Paolo di Mariano, nel cimitero della Trinità dei Pellegrini, 265.

*Vaticano*: Dipinto di Pietro e non di Ambrogio Lorenzetti nel Museo cristiano, 114 — Codice urbinato latino 1766, miniato, 149 — Le miniature ferraresi nella Biblioteca Vaticana — I codici: urb. lat. 365 (La Divina Commedia), urb. lat. 10 (I quattro Evangelii), urb. lat. 18 (Lettera di San Paolo col commento di Pietro Lombardo), urb. lat. 151 (Tre trattati di Sisto IV), 341 — Critica e descrizione delle miniature dei quattro codici, 342.

## ROSSANO (Cosenza)

*Cattedrale*: Evangelario greco a lettere d'oro su pergamena purpurea, 401.

## SARONNO

Restauri alla cupola del Santuario, 308.

## SAVONA

*Chiesa di Santa Maria di Castello*: Pala del Foppa o del Brea, 168.

## SERMONETA (Roma)

*Abbadia di Falvisciolo*: Scoperta di due iscrizioni del xvi secolo, 411.

## SERRALUNGA DI CREA (Piemonte)

*Santuario*: Opere d'arte del Quattrocento: una tavola di Macrino, affreschi di Guglielmo Caccia, gruppi plastici del Tabacchetti, 166.

## SIENA

*Biblioteca*: « Il libro degli schizzi », di Giuliano da San Gallo, 158.

*Chiesa dei Servi*: « Madonna del Bordone », tavola di Coppo di Marcoaldo, 34.

## SINIGALLIA

*Casa Arsilli*: Ritratto del medico Arsilli, attribuibile a Sebastiano del Piombo, 300.

## SIRACUSA

*Museo Archeologico*: Due codici di disegni di Filippo Paladino, 435.

## SOLAROLO (Lugo)

*Casa Comunale*: Madonna col Bambino, già attribuita a Donatello, di Francesco di Simone, fiesolano, 155.

## TERAMO

*Cattedrale*: Il tesoro e la suppellettile nel secolo xv, 128.

## TORINO

Scavi al Palazzo Reale, infruttuosi — Restauri alla facciata del Palazzo Madama — Restauri alla volta del gran salone nel Castello del Valentino, 422.

Esposizione fotografica italiana, 165 — Demolizione della Casa del Vescovo — Scavi del Palazzo Reale, 166.

*Museo Civico*: Calco dell'altare della Certosa di Pavia, 166.

*R. Pinacoteca*: « La funzione del Sacro Crisma », dipinto attribuito a Bernardo van Orley, 132.

## TRANI

*Duomo*: Pavimentazione eseguita sotto la direzione del marmoraro Nicola Bassi, 339.

## TREVISO

*Monastero di San Nicolò*: Affreschi di Tommaso da Modena, 124.

## UMBERTIDE (Umbria)

*Chiesa di San Francesco a Montone*: Affresco del Caporali, di recente scoperto, 114.

## URBINO

*Duomo*: Quadro di Timoteo Viti, nella sacrestia, ove è rappresentato Guidobaldo da Montefeltro, 147.

*Galleria*: Incremento e restauri — « Comunione degli Apostoli », di Giusto di Grandi — « Il martirio di San Sebastiano », di Giovanni Santi, 427.

## VARALLO (Valsesia)

*Santuario*: Un dipinto di Ruggero van der Weyden, 291 — Lavori di restauro, 422.

## VARAZZE (Liguria)

*Chiesa Parrocchiale*: Madonna in trono con santi, dipinto di Luca Cambiaso, 168.

## VENEZIA

Un articolo di Pompeo Molmenti pubblicato nel « The Art » (marzo 1900) su Venezia e sulla sua conservazione artistica, 128 — Agitazione contro la costruzione del ponte sulla Laguna, 165 — Edificazione di una nuova pescheria sul Canal Grande, 426 — Vendita della Collezione Bevilacqua-La Masa, 426.

*Accademia di belle arti*: « Santa conversazione », del Boccaccino, 42, 45 — Madonna, mezza figura, attribuita ad Antonello da Messina, 78 — Autenticità di quattro dipinti di Antonello da Messina — La firma di Giambellino — L'opera dei Bonifazio — Madonna col Bimbo, erroneamente attribuita a Gentile da Fabriano — « San Marco », non del Giorgione, ma di Paris Bordone — Un quadro del Tintoretto, 127 — Frammento di quadro del Tintoretto, rappresentante la « Coronazione di spine », 163 — Madonna col Figlio, tavola a tempera di Antonio Rosso, 164 — Nuovi e importanti acquisti: un dipinto quattrocentino — Ritratto virile di Giovanni Contarini — Vedute, del Canaletto e di Lorenzo Veneziano — « Sacra conversazione », di Palma Vecchio — « San Giuseppe », di Jacopo Bassano, 425.

*Biblioteca Marciana*: « Madonna col Bambino », del Boccaccino, attribuita al Bellini, 45.

*Chiesa di San Cassiano*: « San Giovanni Battista », attribuito a Palma Vecchio o Rocco Marconi, scuola di Sebastiano del Piombo, 127.

*Chiesa dei Frari*: Notevoli lavori di restauro, 425.

*Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo*: Polittico, attribuito a ignoto, forse del Bonsignori, 127.

*Chiesa di San Marco*: Sportelli dell'organo, dipinti da Francesco Tacconi, 54.

*Chiesa di San Salvatore*: « Cristo in Emaus », attribuito al Giambellino, ma di Vittore Carpaccio, 127.

*Collezione Layard*: Dipinti della scuola di Cosmè Tura, 192.

*R. Galleria*: Due busti del cardinale Scipione Borghese, opera del Bernini, 135 — Due busti di Alessandro Vittoria, di recente acquisto — Tondo, di Alvise Vivarini, rappresentante il Padre Eterno, 161 — Tondo, di Paolo Veronese, rappresentante San Nicolò, 162.

*Galleria Querini-Stampalia*: Quadri attribuiti al Giorgione, 127.

*Museo Civico*: Ritratto di giovane sconosciuto, da attribuirsi a Francesco Cossa — I quadri del Giambellino — « La visitazione », del Carpaccio, 127.

*Museo Correr*: La Madonna con San Giovanni Battista e Santa Caterina, di Boccaccio Boccaccino, 45 — « Cleopatra », di Giuseppe Rivelli della Barba, 54.

*Palazzo di Bianca Cappello*: Restauri importanti, 164.

*Palazzo Ducale*: Le trifore non verranno ricostruite, 164.

#### VERCELLI

*Chiesa di San Bernardo*: Ricostruzione contraria al senso artistico, 167.

#### VIENNA

*Accademia Albertina*: Quattro disegni attribuiti a Lelio Orsi da Novellara, 10 — Disegno di Boccaccio Boccaccini, 43 — Disegno di Bernardino Gatti per la « Risurrezione » del Duomo di Cremona, 64.

*I. R. Galleria*: « L'innocenza », erroneamente attribuita a Lelio Orsi, 13 — Vergine col Bambino e santi, di Tommaso da Modena — « Madre morente », attribuita a Philippe de Champagne, dipinto di Andrea Sacchi, 124 — Due quadri attribuiti al Carpaccio, forse del Sebastiani, 161.

#### ZURIGO

*Kunstlergütli*: Ritratto muliebre di Sofonisba Anguisola, 70.









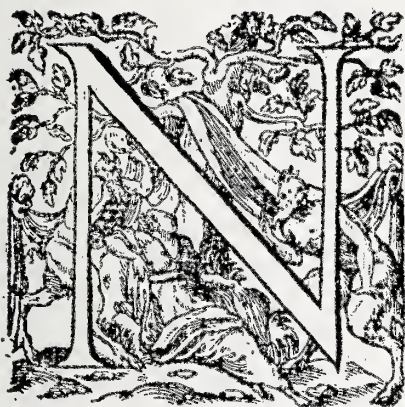


Disegno di Lelio Orsi. Museo di Lille

## LELIO ORSI DA NOVELLARA

PITTORE ED ARCHITETTO

(1511-1587)



NELL' *Archivio Storico dell'Arte* (anno III, fasc. IX-X), Enrico Thode, descritta l'ardita e sontuosa decorazione d'una sala di palazzo italiano del secolo XVI, opera certa di Lelio Orsi da Novellara, osservava che gli storici, dopo il Lanzi, scrivendo di quell'artista si limitarono a notarne il nome, l'anno della nascita e quello della morte, cosicchè egli divenne infine un personaggio inconcludente e quasi mitico. Ma colla scoperta degli affreschi, dovuta al Thode stesso, « si è ora acquistata una base sicura (concludeva con ragione il critico tedesco) per giudicare di lui ed essi devono servire come punto di partenza per ulteriori ricerche ». Col presente scritto si vorrebbe proseguire nella via aperta dal Thode, che con-

duce, come egli prevedeva, alla identificazione di numerose altre opere del medesimo artista; osservando però che se gli affreschi descritti da lui servono per le opere di carattere decorativo, non bastano più per i quadri di figure: per questi proporremo qualche altro punto di partenza, che conducendo all'accertamento d'altre opere dell'Orsi, permetterà di vedere uscire dalle nebbie e rassodarsi la personalità d'un artista non indegno del gran secolo in cui visse.

Prima di parlare delle opere non sarà tuttavia inutile, trattandosi d'un artista così poco noto, di riassumere quanto di più importante se ne scrisse innanzi al Thode.

Il primo a pubblicarne qualche notizia, ma più d'un secolo dopo la sua morte, fu l'Orlandi nell' *Abbecedario pittorico*, il quale lamenta che nessuno scrittore siasi ricordato di lui; dice che imparò dal Correggio e dal Buonarroti, sicchè divenne *correggesco nel colorito e michelangiolesco nel disegno*; aggiunge che *praticò l'architettura*; accenna a'suoi *arabeschi con bellissimi puttini*, ed afferma che i dilettanti sommamente apprezzavano i suoi disegni; ma non indica nessuna opera in particolare e non ci sa dire di lui se non che l'anno della

morte e l'età, raccolte dalla tradizione. Ne parla più a lungo il Tiraboschi, che pure lamenta il silenzio degli scrittori su « d'un sì grazioso ed amabil pittore » (epiteti più disadatti per la sua maniera non potevano trovarsi); ma confessa che per trattarne non poté avere altra scorta che un informe abbozzo di vita, steso circa alla metà del 600. Quanto all'asserzione dell'Orlandi, che imparasse dal Correggio e dal Buonarroti, osserva potersi accettare solo nel senso che ne studiasse le pitture, sebbene non sia impossibile che il Correggio gli abbia appreso i primi principî dell'arte; ma rigetta l'aneddoto secondo cui il Correggio gli avrebbe scritto d'aver accettato di dipingere il famoso quadro della *Notte* pel prezzo di 40 scudi e un *porco grasso e grosso*, giacchè il contratto per quel quadro si stipulò quando Lelio era ancora fanciullo. « Certo è (continua il Tiraboschi) che que' due grandi uomini furono da lui presi a modello, e ne è prova il suo carattere, che consiste in una certa unione di colore, in un certo tocco morbido, in una vaghezza di tinte unite a un certo robusto cercare di muscoli e un po' statuino. » Segue un lungo elenco d'opere da accettarsi con grande riserva. Un altro copioso elenco trovasi nella *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti* pubblicata da Giuseppe Campori.

Il Lanzi, nella *Storia pittorica*, scrive: « ch'egli è ingegnoso, studiato, robusto disegnatore, o che fosse in Roma, o che da Mantova derivasse in sè il gusto di Giulio, o che vedesse disegni o gessi di Michelangiolo... Il suo disegno certamente non è il lombardo, e quindi nasce la grande difficoltà di crederlo scolaro del Correggio: ha però saputo imitarlo nella grazia del chiaroscuro e nell'impasto dei colori, e in certe teste giovanili, belle e leggiadre ». Spiega poi come rimanesse « men cognito di molti pittori d'inferior rango », col supporre che dividesse i suoi anni fra Reggio e Novellara.

Il Pungileoni, nell'eseguire le ricerche archivistiche per le sue *Memorie storiche* sul Correggio, trovò alcune notizie concernenti la vita e qualche lavoro dell'Orsi, di cui si valse senza citarne con precisione le fonti. Queste furono rese note pochi anni fa dal signor Celestino Malagoli, concittadino dell'Orsi, che nell'Archivio comunale di Novellara rivede i documenti consultati dal Pungileoni, insieme a molti altri nuovi, coi quali poté stendere per la prima volta una vera biografia del nostro artista (*Memorie storiche di Lelio Orsi*, Guastalla, 1892).

Dalla lapide che Orazio Orsi fece porre sul sepolcro di Lelio suo padre, si deduce che questi nacque nel 1511, e siccome dai documenti risulta che Bartolomeo di lui padre dal 1497 al 1517 abitò in Novellara, ove era impiegato del conte Giovan Pietro Gonzaga, signore del luogo, il Malagoli ne desume che Lelio ivi pure nascesse in una casa di proprietà paterna. Vero è che in una lettera dello stesso Lelio, pubblicata da F. Malaguzzi nelle sue *Notizie di artisti reggiani* (Reggio nell'Emilia, 1892), egli chiama Reggio sua patria; ma allora egli vi abitava da lungo tempo, vi aveva famiglia e parenti, era divenuto cittadino reggiano come un suo cugino, benchè neppure questi vi fosse nato, e perciò poté chiamar Reggio sua patria benchè nato a Novellara.

Quando Lelio aveva 6 o 7 anni, il Correggio, secondo V. Davolio (*Memorie storiche mss.*) sarebbe stato a dipingere in Novellara, e come opera di lui s'indica il Ratto di Ganimede nella Galleria Estense di Modena, trasportato ivi da Novellara; ma il Venturi, nella sua opera sulla *Galleria Estense*, osserva che il *Mastro Antonio* correghese, che il Davolio suppone essere l'Allegri, potrebbe essere invece Antonio Bertolotti, pure correghese, e quanto al Ganimede il Martini e il Mayer desumono dalla sua maniera che venisse dipinto più tardi, verso il 1530, mentre il Ricci nella sua recente opera sul Correggio lo toglie addirittura a lui per attribuirlo piuttosto all'Orsi.

Il primo lavoro noto dell'Orsi ci è indicato dal Malaguzzi, e consistè nel dipingere insieme con altri gli archi di trionfo inalzati per la venuta in Reggio d'Ercole II d'Este nel 1536: su di essi erano rappresentate le fatiche d'Ercole, che significavano, scrive il Panciroli nella *Storia della città di Reggio*, « le chiare virtù del principe, al cui ingresso un uomo messo in abito ed armi a guisa d'Ercole, in cima all'arco ch'era levato da Porta





Disegno di Lelio Orsi. Galleria degli Uffizi in Firenze

San Pietro, percosse un'idra meravigliosamente fatta, la quale, movendo per via d'artificio sette teste e vomitando orribili fiamme, diletto mirabilmente lo stesso duca e gli spettatori ».

Fra il 1535 e il 1546 l'Orsi avrebbe decorato, se si accetterà una ipotesi che esporremo più innanzi, la sala d'un castello ancora esistente nella montagna reggiana. Verso il 1544, per incarico del Comune di Reggio, dipinse a chiaroscuro varie figure nella torre dell'orologio, sulla Piazza Maggiore: su questo lavoro il Malaguzzi ci fa sapere che abbondano i particolari in quell'Archivio provinciale. Circa nello stesso tempo, secondo il Pungileoni, avrebbe eseguito numerose altre pitture, fra cui la decorazione della facciata di casa Corradini e quella de' Ferretti; ma tre larghi frammenti di quest'ultima, trasportati su tela, ed ora nel Museo civico di storia patria, non mostrano la sua maniera.

In Reggio l'Orsi aveva dunque lavoro, moglie e figli, quando nel 1546, implicato, non si sa in che modo, nell'uccisione d'un Bojardi, avvenuta per opera del conte Muzio Fontanella, che perciò venne decapitato, si rifugiò a Novellara presso i suoi antichi signori, i conti Gonzaga, che ne presero le difese, e quale loro suddito (giacchè la contea di Novellara era indipendente) non vollero consegnarlo al governatore di Reggio: ciò è narrato in una lettera di Donna Costanza degli stessi Gonzaga, pubblicata dal Malagoli. Solo sei anni dopo, nel 1552, Lelio si mostra tutto lieto per la nuova ricevuta da Reggio, che si era finalmente disposti a *perdonare* la sua *inocenza*, e per la speranza di *ritornare a rivedere la patria*, come scriveva in una lettera pubblicata dal Malaguzzi.

Ma durante il forzato soggiorno a Novellara i legami co' suoi signori si strinsero tanto che nel 1553, quando forse poteva esser tornato a Reggio, si trovava invece a Venezia coi conti Camillo ed Alfonso Gonzaga, coi quali giunse, alla fine dell'anno dopo, in Roma, ove trovavasi ancora nel settembre del 1555: una lettera della contessa Costanza al figlio Alfonso, pubblicata da G. B. Venturi nelle *Notizie di artisti reggiani*, ci fa sapere che la moglie dell'Orsi diceva *roba da chiodi* per la prolungata assenza del marito, mentre la contessa aveva sempre « creso che lo menaste per far piacere a lui, e non per bisogno vostro ». Il che può ben credersi: veduta Venezia, un artista come l'Orsi non poteva non provare il desiderio d'accompagnare i suoi signori a Roma per studiarvi i capolavori di Michelangelo e Raffaello: se ne ha la conferma, oltre che nelle sue opere, nel poscritto ad una lettera (inedita) del 1559, nel quale chiede che gli si mandi da Roma un disegno della *cappella paolina*.

Nel 1561 scriveva al conte Alfonso (Malagoli, *allegato III*) d'esser pronto con due giovani aiuti a dipingere nella chiesa del Carmine, e pregava a provvedere il necessario per non star in tempo: vi dipinse infatti la cupola, il coro, il refettorio, una tavola ed altre opere; ma nulla più ne rimane. L'anno dopo, secondo il Pungileoni, attendeva insieme col figlio a dipingere varie facciate di case nella stessa Novellara. Il conte Francesco, non volendo essere da meno d'Alfonso, nel 1563 diede a dipingere all'Orsi una villa detta *il casino di sopra*, ove trovavasi la sala descritta dal Thode. Il pittore, in una lettera pubblicata dal Malagoli (*allegato IV*), l'avverte che la stalla era già dipinta, meno un cavallo che voleva far lui e le camere; ma lo pregava a fare in modo che non si stesse indarno, « cioè che si lavora un giorno, e poi che si sta otto che non si lavora », e che potesse soddisfare ad

ora e tempo i suoi aiuti, « che quanto alla persona mia io sono per rimettermi a tutto quel che li piacerà, perchè altro non desidero che mostrargli continuamente che li son affezionatissimo servitor ». Dell'anno seguente si ha un'altra lettera al medesimo signore (Malagoli, *allegato I*), della quale credo utile riportare il principio: « *Havendo inteso ch' V. S. vorrebbe veder il disegno dela logietta et saper il pretio, et che vorrebbe cosa alegra io ho pensato mio giuditio, nò poter far cosa più alegra, et si convenga più a quel locho di questa cioè fingerli una prospettiva come apar sul disegno, cò paessi et sò molti alegri a loghio, e così di tasello finger con festoni e frutti e fiori in campo turchino, et così mi pareva molto alegro...; circa al pretio io mi rimetterò sempre a quel ch' V. S. li parera sollo mi pagara le gargioni et io mi rimetto sempre a quel pocho o asai che parera a V. S. sia lecito... ».*

Termina poi col pregare, al solito, che gli si mantenga il necessario per non stare indarno. In quel tempo faceva dipingere un casino anche il conte Camillo: a quel lavoro, Lelio mandò due modenesi, mentre egli coi due figli doveva attendere a dipingere la facciata di una casa in Novellara. Qualche anno dopo Lelio fu chiamato a Parma, se sono di lui, come pare, i frammenti d'affresco tolti dal palazzo cosiddetto *del Giardino*, che si costruì nel 1564. Nel 1567 gli anziani del Comune di Reggio gli commisero il disegno d'un vaso d'argento da regalare al duca Alfonso II (G. B. Venturi, *Notizie*, ecc.), ed il conte Alfonso Gonzaga il disegno per la chiesa parrocchiale di Santo Stefano a Novellara, alla cui costruzione soprastette, e per la quale dipinse il quadro del Martirio di San Lorenzo, che ancora vi esiste. Nel medesimo anno eseguì pure il disegno e la pianta della chiesa e casamenti dei gesuiti; dipinse inoltre nel teatro per le commedie, pure in Novellara (Malagoli, *allegato VII*); ma ebbe la sventura di vedersi uccidere un figlio, sulla cui indisciplinatezza scriveva già la contessa Barbara in una lettera pubblicata dal Pungileoni.

D'altri numerosi e svariati lavori nella Rocca di Novellara, indicati dal Malagoli, non si conosce il tempo; ma dimostrano quanto fosse pregiato e adoperato dai Gonzaga, presso i quali sua moglie Giulia e la figlia Corinna avevano impiego stipendiato; la Corinna quale damigella di Donna Vittoria da Capua, moglie del conte Alfonso, come risulta dal libro dei salari citato dal Malagoli.

Reggio continuò a valersi di Lelio finchè visse: nel 1569 gli fu chiesto un disegno di Madonna, del quale dovremo occuparci; nel 1576 un disegno pel tabernacolo del Sacramento nella cattedrale (Malaguzzi, *l. c.*); nel 1583 per commissione dei canonici di San Prospero fece, sebbene infermo, i disegni per dipingere il coro, la volta, e i laterali dell'altar maggiore di quella basilica, che non furono poi usati; ma dopo due anni un canonico di San Prospero andò ancora a consultarlo sulle pitture allora date al Procaccini (N. Campanini, *Gli affreschi di Camillo Procaccini*, ecc., in *Rassegna Emiliana*, anno II, pag. 17 e seg.).

Nel 1587 (dopo lunga malattia, durante la quale il Davolio dice che i Gonzaga lo soccorsero generosamente) morì nella casa di sua proprietà a Novellara, e venne sepolto nella chiesa dei carmelitani, adorna de' suoi dipinti. Demolita quella chiesa nel 1773, le ossa di lui, unitamente a quelle dei principi di Novellara, furono trasportate sotto la cupola della chiesa parrocchiale, e la lapide che il figlio Orazio gli aveva fatto scolpire fu incastrata su d'un pilastro della stessa chiesa, ove si vede ancora: sotto di essa, nel 1888, in occasione di restauri alla chiesa, vennero collocate le ossa rinvenute sotto la cupola, alla presenza di Celestino Malagoli, che ne narra il rinvenimento e il trasporto. L'antica lapide in marmo porta in alto lo stemma degli Orsi, consistente in due orsi che s'abbeverano ad una fonte, e contornato da elegante cartoccio. Sotto allo stemma sta l'iscrizione:

D. O. M.  
LELIO URSO IN ARCHITECTURA  
MAGNO. IN PICTURA MAIORI  
ET IN DELINEAMENTIS  
OPTIMO. HORATIUS P. C.  
MDLXXXVII. OBIIT III. MAII  
ANNO AETATIS SUAE LXXVI.





Disegno di Lelio Orsi. Museo di Lille

L'elogio è, come per solito, eccessivo; ma accenna al fatto vero della ricchezza d'attitudini, propria agli artisti del secolo XVI, che nell'Orsi risulta anche dall'arida esposizione di dati biografici ora compiuta. Resta a vedersi l'artista all'opera.

\* \* \*

**L'**OPERA dell'Orsi, che dovrebbe essere più nota, e che per uno strano caso sfuggì al Thode, è la Natività, esposta in una delle maggiori sale della Galleria Pitti a Firenze. Essa ha da un lato un famoso quadro d'Andrea del Sarto, e dall'altro lato solo un pregevole quadro di Gerolamo da Carpi la divide dalla Donna Velata, o Fornarina che sia, di Raffaello, mentre tutt'attorno pendono le opere del Rubens, di Paolo Veronese, del Tintoretto, del Garofolo, di Fra Bartolomeo, del Tiziano, per tacere di quelle che portano il nome di Michelangelo e di Leonardo. È una compagnia tanto onorifica quanto temibile per un artista quasi sconosciuto come Lelio; cosicchè pochi sono i visitatori che osservino il suo quadro abbastanza per valutarne il merito. Attorno al Bambino giacente in terra su d'un pannolino steso sopra alcuni manipoli di paglia, si aggruppano inginocchiati e chini a contemplarlo la Vergine, San Giuseppe ed un pastore: la Vergine a destra, congiunge le mani in atto d'adorazione; San Giuseppe, nel mezzo, chinandosi, ha posato le palme a terra; il pastore, a sinistra, tutto prono fissa estatico il Bimbo prodigioso, mentre dietro a lui un altro pastore, con un agnello sopra le spalle, sta per prostrarsi esso pure. Due agili angioletti aerini completano in alto la scena, che avviene sotto il tettuccio d'una capanna collocata fra le rovine d'antico edificio, e nel fondo si scorgono i monumenti d'una città stendentisi fra colline. Ciò che ferma l'attenzione di chi osserva è la succosità ed il vigore del colorito specialmente nelle vesti: il rosso amaranto in quelle di Maria, l'arancione in San Giuseppe, il rosato pallido ond'è tinto il rovescio della pelle che veste il pastore, trovano riscontro solo nel grande, da cui l'Orsi prese l'intonazione, voglio dire il Correggio; nelle opere di lui, che come questa dell'Orsi, hanno resistito all'azione del tempo. Il contrasto di tinte fra le profondità delle pieghe in ombra e lo sporgere di quelle in luce non viene dal nereggiare delle prime e dalla biaccosità delle altre, ma è ottenuto colla magistrale gradazione del colore, che anche nelle parti più illuminate conserva l'intensità del suo tono, e non perde la sua natura, nè si altera per l'incupirsi negli avvolgimenti in ombra. Nel vicino quadretto del Garofolo, rappresentante la Sibilla ed Augusto, le vesti hanno pure la notevole succosità propria di quell'artista, ma per mantenerla anche nei chiari egli li lasciò bassi di tono, un po' opachi, senza luminosità; Andrea del Sarto invece, in parecchi lavori esposti nella medesima sala, per dar rilievo alle pieghe, le schiarì tanto nelle sporgenze da apparire come smontate di tinta, se non biaccose; mentre nell'Orsi è la stessa tinta che si modifica serbando inalterata la propria gamma. Buono è anche il colorito delle carni: in Maria e nel Bambino esse hanno il tono caldo dell'avorio vecchio, che nelle parti più illuminate si schiarisce fino al candore, e le ombre rimangono trasparenti sebbene un po' cresciute,

sicchè non viene alterato l'effetto di quelle che le pieghe del leggiere velo del capo di Maria producono sulle sue bianche spalle che le vesti lasciano molto scoperte. In San Giuseppe le carni sono d'un vigoroso bruno che nel pastore acquistano un elemento più rossigno, senza cadere in nessuno dei due nel rosso mattone che spiace nelle carni virili di tante figure. Ciò che manca nel quadro dell'Orsi è l'idealità e la piacevolezza nel volto di Maria, le cui linee, senza esser brutte nè volgari, non possiedono l'attraenza che inviterebbe i visitatori a soffermarsi e con ciò ad apprezzare gli altri pregi del dipinto. Anche il San Giuseppe, se un sottil filo d'aureola non lo indicasse per tale, lo si prenderebbe piuttosto per un terzo pastore dalla folta capigliatura e dall'incolta barba, nel pieno vigore dell'età matura. Il Bimbo



La « Natività », di Lelio Orsi. Galleria Pitti in Firenze

che guarda sorridendo la madre, ha un visetto realistico col naso volto all'insù, la nuca molto sviluppata, e la gonfiezza dei muscoli in contrasto coll'esilità delle giunture.

Le caratteristiche riscontrate in questo dipinto potrebbero servire all'identificazione di altre opere del medesimo artista; ma è proprio Lelio Orsi l'autore di esso? Basta ad accertarlo la nuda affermazione di vecchi cataloghi? Tornerà dunque utile la prova che credo ne dia un disegno, conservato a Reggio Emilia come cosa sacra.

Nel 1569 un devoto chiese all'Orsi il disegno per una Madonna col Bimbo, da dipingere in un tabernacolo su d'una pubblica via, ove però, stante forse l'età avanzata dell'Orsi, venne eseguita da altro artista, servendosi di quel disegno. Quest'immagine attrasse la devozione del popolo, si credè aver ottenuto dei miracoli, e dopo uno strepitoso prodigio ottenuto nel 1596, la sua venerazione giunse a tale che si costruì dalle fondamenta uno splendido tempio detto Madonna della Ghiara, ove l'immagine venne trasportata. Ma non si dimenticò il disegno da cui la Madonna fu tratta: esso, incollato su tela e incorniciato





Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querzola (provincia di Reggio Emilia)

in argento, s'espone ogni anno alla venerazione pubblica, ed uno scritto a penna, unito al disegno stesso, ne ricorda l'origine e l'autore. Ad onore di questi ne fu anzi inciso il ritratto coll'iscrizione: *Lelius Ursi de Regio miraculosiss. imaginis B. M. V. inven.* Un esemplare di quell'incisione fu in possesso dello Heineken, che lo registra nella sua *Idée générale d'une collection d'estampes*, citata dal Tiraboschi.

In quel disegno la Madonna siede su d'un piccolo rialzo di terreno, colla metà inferiore della persona quasi di prospetto e la superiore volta a sinistra, in atto d'adorare a mani giunte il Bambino ignudo che siede sul medesimo rialzo, protendendosi verso la Madre, mentre allunga la destra a benedire chi guarda. Il disegno è ad acquerello gialliccio, lumeggiato con tratteggio a biacca: sotto le vesti s'intravedono, delineate a lapis, le forme del nudo, come usavano i grandi maestri, ma l'Orsi non si contentò d'ottenere in tal modo un insieme giusto, volle che le rotule e qualche contorno di muscolo bastassero a determinare le pieghe delle stoffe che li coprono, cadendo nell'esagerazione dei michelangioleschi; la quale però nel dipinto avrebbe potuto venire attenuata coll'impasto dei colori. Eguale carattere si trova nel Bambino, che ha le membra, più che robuste, atletiche. Quando l'Orsi eseguì questo disegno doveva aver già dipinto la Natività di Firenze, della quale ricordò le forme, il tipo, l'espressione del Bambino, l'atteggiamento e il piegare delle vesti di Maria; nelle mani di questa poi la somiglianza è tale da equivalere ad una firma; nel disegno, come nel dipinto, le dita sono lunghe, sottili, appuntite in maniera da apparire come disossate ed hanno inoltre l'identica disposizione. Mentre la muscolatura dei corpi palesa l'imitazione di Michelangelo, il piegare delle vesti e la forma delle estremità mostrano l'influenza del Correggio.

Nella Galleria Estense di Modena sta esposto un curioso quadretto attribuito all'Orsi, sebbene Adolfo Venturi, il diligentissimo storiografo della Pinacoteca modenese, non abbia trovato alcun documento che ne giustifichi l'attribuzione, salvo un catalogo del secolo XVIII, la cui indicazione del soggetto corrisponderebbe solo in piccola parte; di più, nella stessa Galleria trovansi altre opere attribuite all'Orsi, che mostrano un fare diverso. Ciò lasciava incerto l'osservatore, al quale tornerà ora gradito sapere che la Natività della Galleria Pitti e un disegno della Galleria degli Uffizi rassicurano su quell'attribuzione.

Il quadretto rappresenta la salma di Cristo, veduta in iscorcio dalla parte dei piedi e stesa su d'un lenzuolo che copre una roccia pianeggiante a guisa di largo tavolato. Invece delle solite sante donne e dei discepoli piangenti, siedono sull'orlo della roccia, ai lati di Cristo, due formose figure di donne allegoriche, una a destra, l'altra a sinistra. Il fondo è chiuso da un nudo scoglio, contro al quale discendono a volo tre angioletti ignudi recanti palme e corone. La donna di sinistra siede colla parte inferiore della persona di fronte e i piedi incrociati come nella Madonna di Reggio, il torso volto di tre quarti e un po' piegato verso Gesù morto, che ella guarda commossa alzando la sinistra, mentre colla destra

solleva un po' il proprio manto, sotto un cui lembo si scorge il pellicano che nutre di sé i figli; dietro di lei, sul piano della roccia, posa un adorno vaso d'oro, da cui s'alza una vivida fiamma. Questi simboli la fanno riconoscere per la personificazione della Carità. Un velo bianco verdognolo le scende con belle pieghe dal capo a coprirle il petto scultorio su cui si modella; la veste è pure bianca con un elemento giallognolo, il manto che ha gettato sulle ginocchia è d'un succosissimo verde: il bianco delle penne del pellicano ha un elemento cenerino, il bianco del sudario di Gesù un elemento turchiniccio. La ricerca della varietà armoniosa di tinte continua nel manto aranciato e nella veste rosso-rubino dell'altra figura di donna, che siede anch'essa sullo spigolo della roccia e piega il torso verso il corpo di Gesù, accennando a voler baciare la mano che giace stesa verso di lei. La veste le si modella sul seno come nella Carità, lasciando ignude le spalle e l'intero vigorosissimo braccio sinistro, imitato da quello della Sibilla Eritrea di Michelangelo, a quel modo che il Saturno descritto dal Thode fu preso dall'Isaia, pure della Sistina; anche lo scorcio e il tipo del volto ricordano un poco la Sibilla michelangiotesca. Nel piegare il torso ella si appoggia al gomito destro: fra questo e il fianco di lei posa sulla roccia il fascio delle verghe colla scure, che la designa quale personificazione della Fortezza; ma ad un masso posto a' suoi piedi s'appoggia una fine bilancia coll'asta d'oro e i piattelli d'argento, simbolo della Giustizia. Nella parte inferiore del dipinto giace spezzata fra i sassi un tavola marmorea con iscrizioni, e sotto il manto della Carità un libro aperto: tavola e libro che vorranno significare la vecchia legge mosaica e la nuova. Il colore delle carni, cadaverico nel Cristo, diventa, nella Carità e nella Fortezza, roseo, con ombre grigio-chiare, mentre nella Natività a' Pitti le carni hanno preso la lucentezza calda dello smalto, forse per effetto delle vernici; ma le tinte delle vesti, come il modo di panneggiarle, mostrano il fare del quadro fiorentino. Altra analogia con questo e col disegno di Reggio si vede nei tre angeli colle membra vigorose, aggruppamento e scorci ricercati: essi reggono in aria senza aiuto d'ali, come usarono il Correggio e Michelangelo. Nelle due donne sono da notarsi le mani, colle dita non disossate come altrove, ma affusolate molto, e come negli altri due lavori dell'Orsi la fattura è accurata ma franca e sicura.

L'assegnamento del quadro di Modena all'Orsi trova la maggiore conferma in un disegno della famosa raccolta di Firenze. Fra i 12,640 che lo scultore Santarelli donò alla Galleria degli Uffizi, venti, compresi nella cartella XCV<sup>a</sup>, sono attribuiti al nostro artista; ma una parte ha caratteri molto diversi dalla sua maniera, alcuni sono dubbi, e non c'intratteremo che sui due d'autenticità più sicura e di maggiore importanza. Quello segnato col n. 9073 è una mescolanza di pensieri svariati ed improvvisati a penna, che empiono il foglio: in alto un nudo di prospetto, colla muscolatura segnata a tratti fini, ricorda il Mercurio, di cui diede la riproduzione il Thode; presso le gambe del nudo una testa barbata in iscorcio; più in alto una testa virile; a sinistra, in basso, il primo pensiero, a linee incerte, di una Madonna col Figlio, ripetuto poi lì presso in proporzioni più larghe e forme ben determinate, che per l'atteggiamento, pel modo con cui si tiene, in piedi, sulle ginocchia, il Bambino e pel genere delle pieghe, ricorda una Madonna che vedremo a Novellara. Attorno alla figura della Madonna sono schizzati degli angeli variamente atteggiati ma senza nesso fra loro, perchè improvvisati senza aver fissato un concetto generale. In alto si vede ripetuto il precedente pensiero della Madonna, ma in atteggiamento troppo forzato. Il disegno porta in basso il nome *Lelio*, scritto a penna, nell'identico modo che vedremo in altri disegni, ma non corrispondente alla firma autografa dell'Orsi.

Il disegno 9075 è anche più interessante per la singolare sicurezza del tratteggiare e per l'originalità, anzi bizzarria, dell'invenzione. Dapprima ferma l'attenzione e piace la fattura e l'insieme del disegno, ma non si capisce bene che cosa rappresenti. Par di comprendere alla fine, che dapprima il pittore volle rappresentare una Santa Famiglia, vedendovisi la Madonna col Figlio e Santa Elisabetta con San Giovannino, ma continuando nel disegno egli la trasformò in un Riposo nella Fuga in Egitto. La Madonna, seduta a piana terra,





Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querzola (provincia di Reggio Emilia)

e quindi colle gambe molto piegate, come in un'altra Madonna di Lelio presso Novellara, tiene adagiato sulle ginocchia il Bambino ignudo colle gambe, le braccia, il capo allentati, cadenti come per stanchezza o per sonno: la Madre ne sorregge la testa colla sinistra e si china tutta su di lui a guardarlo trepidando, viso contro viso, reggendosi sulla destra appoggiata a terra: è il pensiero della cosiddetta Zingarella del Correggio, a Napoli. Siede presso di lei Santa Elisabetta, energica vecchia, che porge una focaccia. Di dietro alle due donne San Giuseppe (un vecchio pieno di vigore) si china anche lui giù giù a mirare il piccolo sofferente, attenendosi colla sinistra, per non cadere, ad un ramo della grossa palma, di cui si vede appena un po' di tronco, ma s'allargano attorno e piegano a terra i rami, sotto ai quali, oltre alle persone della Santa Famiglia, si piglia una torma d'angioletti che sogguardano anch'essi, acquattati come pulcini sotto le ali della chioccia; si vede che, sopraggiunta la sera, quello era il ricovero per la notte. Presso Santa Elisabetta, ma diviso dagli altri, sta coricato a terra, col capo appoggiato all'avambraccio, il San Giovannino, già dormente, colla crocetta di canna posata presso di lui sul terreno. Poco distante dorme, pure allo scoperto, un angioletto appoggiato ad un oggetto di forme incerte, che potrebbe essere la sella d'un giumento. Il Correggio, nella Zingarella ora citata, aveva rappresentato un angioletto che tira in basso un ramo di palma; nella Fuga in Egitto della Tribuna, a Firenze, è San Giuseppe che, abbassato colla destra il ramo di palma, colla sinistra ne porge il frutto al Bambino; nella celebre Madonna della Scodella, di Parma, lo stesso motivo venne rappresentato in altro modo, e da questo motivo prese la mossa il pensiero dell'Orsi, che trasformò in bizzarro e strano un concetto gentile, come voleva la sua indole, quale si paleserà nel seguito di questo scritto. È l'ultima eco dell'antica leggenda, esposta ed illustrata da Adolfo Venturi nel suo recente e splendido volume sulla Madonna.

Nella raccolta generale dei disegni negli Uffizi, anteriore al dono Santarelli, n'è pure attribuita all'Orsi una decina, di cui solo una parte esposta al pubblico. Fra quelli non esposti, il disegno portante il n. 2001, a penna, e di maniera analoga a quelli ora descritti, è lo studio che ha servito, senza nessun dubbio, pel Cristo morto, di Modena. Il cadavere fu disegnato dal vero, e siccome esso giaceva su d'un tavolato, l'Orsi non fece che trasformar questo in una roccia pianeggiante che all'intorno scende verticalmente; da un lato accennò al pedale d'un albero, e, per ottener meglio l'aspetto della sommità del Calvario, di dietro accennò pure ad alcune figurette che spuntano come ascendendo pel versante opposto a chi guarda. Presso al cadavere schizzò poi, di maniera, due sante donne che, buttatesi a terra, ne esaminano da vicino il capo, come per spiare se vi rimanesse un alito di vita. Era, insomma, un'altra strana composizione, suggeritagli dallo studio del cadavere, che nel quadretto di Modena fu resa più ragionevole colla sostituzione delle due figure simboliche alle sante donne. Nel quadro fu dato un maggiore abbandono alla testa del Cristo, che porta le tracce dei patimenti sofferti con rassegnazione, mentre nel disegno appare solo l'espressione del dolore fisico. Nella stessa cartella, col n. 2004, si trova il disegno del busto d'una



donna colle chiome bizzarramente adorne, dal profilo classico, che sta quasi guancia a guancia con una strana figura d'uomo arruffato, dalle membra atletiche e colle braccia incrociate sul petto ignudo, che le sorride: è con ragione indicato come opera dell'Orsi. Ivi è pure conservato il disegno di un mascherone che ne accompagna un altro, ora esposto al pubblico nella cornice 488, col n. 529°; quanto a bizzarria, i due mascheroni sono tali da disgradarne l'Orsi, ma i tratti della penna, pesanti, uguali, sempre continuati, sono ben diversi da quelli sciolti, spontanei, or più or meno calcati, talvolta sottili ed accurati, tal'altra energici, che caratterizzano la maniera del nostro artista. Gli altri disegni sono ornamentali od architettonici, e se ne parlerà quando studieremo un nuovo e più originale aspetto dell'opera artistica di Lelio Orsi. Qui aggiungeremo solo, a titolo d'informazione, che nell'Albertina di Vienna si conservano quattro disegni attribuiti all'Orsi, di cui uno porta la scritta: *Lellio da Novellara*, l'altro: *Lelio da Nivolarà*.

Assegnato all'Orsi il quadretto della Galleria di Modena, non si saprebbe come continuare a dargli l'altro quadro attribuitogli, seguendo le indicazioni del Tiraboschi, nella stessa Galleria, con Gesù morto, sostenuto dalla Vergine, ed altre figure: colorito, disegno, tipi, espressione, tutto mostra una maniera diversa, benchè la provenienza dalla chiesa del Carmine di Novellara, ove stava nella cappella dei conti Gonzaga, rendesse credibile l'attribuzione. Ma i Gonzaga non si servirono solo dell'Orsi. Il Crocefisso che il Thode dà come esistente nella medesima Galleria non vi si trova più, e la mezza figura di San Francesco, pure menzionata dal critico tedesco, non ha la maniera del nostro pittore.

All'Orsi, invece, spettano certamente due quadri ancora esistenti nella chiesa parrocchiale di Novellara, da lui costruita. Uno rappresenta il Martirio di San Lorenzo; il Malagoli dice che porta il nome dell'autore e la data 1567, ma è così scolorito e spelato da non potersene più dare un giudizio. Meglio conservato è l'altro quadro, colla Sacra Famiglia, che dalla soffitta, ove trovavasi, ora sarà forse tornato nella sagrestia della chiesa. Rappresenta la Madonna seduta, che tiene sulle ginocchia il Bambino ignudo, il quale accoglie benignamente San Giovannino (uno stupido villanello bruno) venuto a visitarlo; Santa Elisabetta, seduta, e San Giuseppe, in piedi, si chinano a mirare l'incontro, ed altrettanto fanno due angeli, dietro a loro. Maria, sorridente, è più gradevole che nella Natività fiorentina; anche San Giuseppe non è così volgare, benchè vigoroso; buono è l'aggruppamento; del resto vi si riscontrano i caratteri propri del nostro autore (malgrado i numerosi ritocchi che hanno specialmente imbellettato i volti coi rossetti propri del secolo XVIII), e ne viene confermata l'autenticità dei quadri di Firenze e di Modena.

Altre opere dell'Orsi a Novellara sono: la Madonna coi Re Magi nell'antica casa dei Gonzaga, presso la casa paterna del pittore; la Madonna allattante nell'oratorio della Fossetta, posto fuori del paese, ed alcuni quadretti colle storie del Figliuol prodigo nella Residenza comunale; più dei fregi ornamentali di cui parleremo dopo.

L'affresco dei Re Magi, con figure grandi al naturale che occupano l'intero muro di una loggetta, è ridotto in tali condizioni da potersi dire perduto; tuttavia nel manto verdone con ricami in oro d'uno dei Magi s'intravede ancora la succosa gamma di colorito dell'Orsi, e la Madonna riesce interessante perchè lascia comprendere la morbidezza con cui furono dipinte le carni e mostra l'eclettismo del nostro pittore, giacchè essa venne imitata dalla Madonna di Francesco I di Raffaello. Ma la breve scollatura a punta della veste, corretta dalla camicia saliente nella Madonna dell'Urbinate, in questa dell'Orsi s'allunga di molto senza il correttivo della camicia. Nel disegno della Madonna di Reggio la veste pure scollata e allentata lascia scoperto l'alto del petto; in una Natività egualmente a Reggio che descriveremo più innanzi, la scollatura permette di vedere la sommità del seno, e la Madonna dell'oratorio della Fossetta, seduta su d'un leggiero rialzo del terreno, in atto di porgere il seno al Figlio che ella guarda amorosamente mentre sugge, è scoperta più che non abbiano usato altri pittori rappresentandola nel medesimo atto. Nella Natività di Firenze abbiamo già notato l'insolita mostra delle spalle in Maria; queste particolarità non crediamo inutili a



Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querzola (provincia di Reggio Emilia)

determinare l'indole dell'artista quale vedremo palesarsi anche in altri modi. Nella Madonna della Fossetta i ripetuti trasporti del muro su cui sta dipinta e lo zelo di chi volle coprirla la nudità, non lasciano più vedere che l'atteggiamento della figura.

In migliori condizioni, benchè tutte spelate, sono le quattro storiette del Figliuol prodigo che facevano parte dell'ornamentazione d'una stanza dipinta, secondo afferma il Malagoli, dagli scolari dell'Orsi, ma sotto la direzione del maestro. Essi furono staccati dal muro e messi su tela nel 1845, e la volta della stanza, ancora dipinta, venne coperta con un soffitto più basso di mezzo metro! Le storiette lasciano intravedere l'intonazione del colorito di Lelio; le composizioni sono di semplicità elementare, ma espressive; i costumi, del tempo dell'autore. All'intorno rimane qualche resto dei cartocci ornamentali che vedremo usati dall'Orsi. Rimane anche un episodio della Storia di Giuseppe.

Dei numerosi quadri indicati dal Tiraboschi come esistenti nelle chiese di Reggio, solo la Natività della chiesa del Corpus Domini ricomparve quest'anno (1899) nell'Esposizione d'arte antica tenuta in quella città, ed è posseduta dalla famiglia Costanzo. Ma essa appare così slavata, spelata, ritoccata, rinverniciata da doversi considerare come un documento, non come opera d'arte; e quale documento non potrebbe meglio provare l'imitazione del Correggio e di Michelangelo. La celebre Notte del primo (di cui l'Orsi eseguì una copia veduta dal Lanzi a Verona) ne segna il punto di partenza, dal quale, per verità, si è ben poco scostata; qui pure la luce irraggia dal Bambino; il barbuto pastore dal lungo bastone in iscorcio già ardito nel Correggio, qui è contorto a vite e arrovesciato all'indietro, non per la sorpresa di vedere il Bambino luminoso, ma gli angeli che giungono dall'alto; anche qui gli altri pastori fan schermo agli occhi colla mano per la troppa luce, e San Giuseppe si sforza a tirare indietro l'asino che vorrebbe avvicinarsi troppo al Redentore; la Madonna ha lo stesso tipo di quella del Correggio, ma per l'esagerata curva delle guancie, lo sporgere del piccolo mento e la perdita dell'espressione prese l'aspetto d'una servetta, la quale non è più in atto di contemplare estasiata il figlio, ma viene innanzi ed apre le braccia per sorpresa quasi lo vedesse per la prima volta come i pastori. Le pieghe, stirate ora trasversalmente, ora verticalmente, non conservano più nulla del panneggiare che abbiamo lodato in altre opere dell'Orsi: anch'esse però vengono dal Correggio che ripetute volte amò usarle, riuscendo tuttavia col suo magico fare a renderle accette. Sull'alto del quadro due erculei corpi ignudi ed in iscorcio stanno sospesi in aria, ma per la loro pesantezza massiccia e per la mancanza d'ali danno la sensazione che stiano per piombare a terra; sebbene uno mostri viso giovanile d'angelo, hanno corpi adulti e furono ispirati dai nudi che nell'alto del Giudizio Universale di Michelangelo volteggiano così stranamente attorno agli strumenti della passione di Cristo. Quando il quadro non aveva perduti i pregi di colore propri dell'Orsi, quando avrà potuto gustarsi l'effetto della luce notturna che rischiarava all'ingiro variamente persone e cose, i difetti della cattiva e servile imitazione dei due grandi, le cui maniere erano inconciliabili, saranno apparsi più tollerabili. Infatti produce migliore impressione lo studio



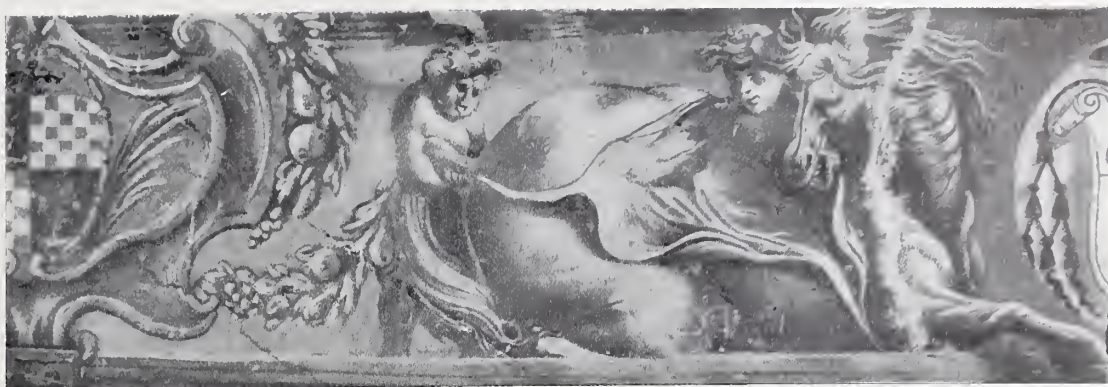
a penna, con varianti, pel medesimo quadro, posseduto dal prof. Naborre Campanini. Saranno opere senili così il quadro, come il disegno.

Anche un San Matteo che si dice dell'Orsi, esistente nella chiesa di Santa Maria della Fossa (sulla strada da Novellara a Reggio), è così annerito e guasto da non potersene dare un giudizio. In condizioni pure deplorabili è una Natività, senza nome d'autore e segnata col n. 184 nella Galleria di Parma, indicatami da Adolfo Venturi. Non v'ha in essa quasi parte che non trovi riscontro in qualcuna delle opere dell'Orsi fin qui descritte, sicchè deve riconoscersi come opera di lui; ma i buchi, i graffi, le spelature che vi si scorgono, malgrado il restauro, le furono meno dannose dello scellerato restauro stesso, e non merita di fermarsi a descriverla, tanto più che, per quanto può discernersi, non fu mai da mettersi fra le buone opere dell'Orsi. Si conserva pure nella Galleria di Parma un gran quadro trasportatovi della chiesa di San Michele, che il Ruta affermò dell'Orsi, ma da tempo si è riconosciuto come opera certa di Giorgio del Grano.

In Mantova, nel Capitolo dei Domenicani, era un quadro colla Madonna e vari santi attribuito all'Orsi; esso ora trovasi nella Raccolta municipale dei quadri tolti da chiese e conventi soppressi, ma non mostra la maniera del nostro artista. La Galleria Avogadri a Brescia che registrava una Madonna col Bambino e San Giuseppe dell'Orsi, e la Galleria Ercolani, di Bologna, che ne registrava un Presepio, andarono disperse. Del Presepio parla il Calvi nell'illustrazione poetica di quella Galleria; la composizione corrisponderebbe alla Natività di Firenze, ma differisce nel partito della luce che ivi emanava dal Bambino come nella Notte del Correggio.

Per riveder l'Orsi in tutta la potenza del suo fare bisognerebbe recarsi a Londra, ove hanno avuto l'onore d'essere accolti nella Galleria Nazionale due quadri che fino al 1894 fecero parte della Pinacoteca raccolta dal celebre medico Antonio Scarpa, come narra Gustavo Frizzoni nell'*Archivio storico dell'Arte* (serie 2<sup>a</sup>, anno I, pag. 422). Egli così ne scrive: « Curiose ed interessanti, nel loro genere, due tavole ritenute del poco noto Lelio Orsi da Novellara. Nell'una, forse in origine una pala d'altare, è espresso con accento tragico il Redentore in croce, agonizzante, circondato da molti angeli piangenti. Le tenebre ingombrano il Monte Calvario ed offuscano la veduta della sottoposta Gerusalemme. Opera nella quale si nota un miscuglio fra lo stile correggesco e il michelangiottesco. Nell'alto, l'apparizione di Nostro Signore a due suoi discepoli sulla via di Emaus; l'argomento è rappresentato con una certa originale vivacità, non esente bensì dal manierismo infiltratosi insensibilmente nei seguaci del Buonarroti ».

Il Redentore in croce sarà quello registrato nell'inventario della Galleria di Novellara del 1729 colle parole: « Un Cristo spirante con angeli piangenti all'intorno, quadro grande in tela ». Fra i disegni già esistenti a Modena si ricorda un Redentore fra i discepoli in Emaus, che servì forse pel quadro di Londra. In questo, traendo partito dall'indicazione evangelica che il giorno era declinato e si faceva sera, l'Orsi dipinse un cielo coperto da nubi minacciose, sgominate dal vento, rotte da incerti bagliori, quando i pellegrini, pensando a trovare un ricovero, allungarono il passo di conserva col loro misterioso compagno, che pure andando forte continuava ad esporre le sue considerazioni bibliche; ma chi li avesse incontrati in quell'ora e in quel luogo, alla vista di quei cappellacci dalle larghe falde spioventi adombranti le faccie barbute di tre gagliardi uomini provvisti di nodosi bastoni ferrati, e alle cui cinture luccicavano le impugnature di lunghi pugnali, con bisacce ai fianchi, sacchi ed involti sopra le spalle, avrebbe temuto un brutto incontro. Osservando però meglio il viaggiatore di mezzo, si sarebbe rasscurato scorgendogli sul viso un'aria di mitezza e gravità mesta che ispira fiducia; anche i visi degli altri due, malgrado le barbe incolte, mostrano un interessamento al parlare del primo che dissipa i sospetti; solo si appalesano persone del popolo dalle forti e tendinose mani di lavoratori che l'Orsi sapeva dare agli uomini più che non sapesse rendere gentili quelle delle donne. Sono tre figure piene di movimento e di vita, magnificamente intonate coll'ambiente d'una sera burrascosa; due cardellini fermi sull'orlo



Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querzola (provincia di Reggio Emilia)

della via a guardarli senza timore paiono voler indicare che quelli son tre messaggieri di pace. Il manierismo che ci vide il Frizzoni è dubbio o almeno lieve, potendo anzi scorgervi il reale aspetto di viaggiatori pedestri del secolo XVI; le vesti lasciano trasparire la forma delle gambe, ma in modo spontaneo, data la qualità delle stoffe sottili in Gesù, e gualcite nei discepoli.

Il Crocifisso, che nove anni fa indicava come esistente nella Galleria di Berlino il Thode, già nella collezione Sully e forse in origine nella chiesa dei Gesuiti in Novellara, ora trovasi in deposito nella Galleria d'Halle. Il Guarienti nelle aggiunte all'Orlandi notava che nella Galleria di Dresda, alla quale egli era addetto, esistevano *quattro pezzi istoriati* dell'Orsi, ma essi più non vi si vedono o vanno sotto altro nome.

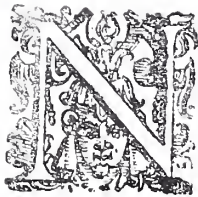
Nella Galleria di Vienna si conserva un quadro rappresentante l'Innocenza « sotto figura di una verginella che si stringe al seno scoperto un agnello ». Dopo che, fin dal secolo scorso, il De Mechel nel catalogo di quella Galleria lo disse dell'Orsi, tutti hanno continuato a ripeterlo; ma ora il Venturi mi comunica che nella Galleria di Budapest si vede un altro quadro, nel quale la medesima figura fu trasformata in Madonna, sostituendo l'agnello col Bambino Gesù, e tutti e due i quadri mostrano la stessa maniera ed hanno analogia di soggetto con un quadro della Galleria di Parma rappresentante Sant'Agnese con una pecorina nelle braccia, ed assegnato ad Andrea Boscoli, fiorentino; è un'opera delicata, di fattura come d'espressione in tutto opposta al fare di Lelio, al quale non può quindi lasciarsi neanche l'Innocenza di Vienna.

Prima di studiare l'Orsi sotto un altro e più originale aspetto, dobbiamo fermarci a considerare un'opera che, se potesse accettarsi come sua, gliene verrebbe non poco onore, per essersi fin qui quasi unanimemente assegnata al Correggio. Si tratta del Ratto di Ganimede, affresco già esistente a Novellara ed ora nella Galleria di Modena. Corrado Ricci nel suo poderoso volume sull'Allegri espone numerose considerazioni stilistiche per dimostrare che esso non è degno del gran maestro; ed in realtà chi guarda l'affresco modenese nelle condizioni in cui l'hanno ridotto il trasporto su tela e i restauri, ne riceve un'impressione sgradevole; ma osservandolo in una riproduzione fotografica, nella quale non appaiono più le deficienze di colorito, quella prima impressione si modifica. Potrà accogliersi e non accogliersi l'opinione del Ricci quanto alla giustezza dell'antica attribuzione, ma ponendo mente al sorriso delle due dee, alla grazietta con cui piegano il capo sulla spalla, alle membra forti ma senza eccesso e senza perdere la femminilità, alle mani, in loro come nel Ganimede, colle dita affusolate, allargate, elegantemente disposte, alla dignità ed idealità della testa di Giove, alle sue membra gagliarde senza nulla d'atletico; il qual carattere si riscontra anche nel nudo del Ganimede, alla mancanza di qualsiasi elemento michelangiolesco, all'idealità che aleggia in tutto il dipinto, si troverà che tali caratteri non s'accordano, anzi sono in opposizione con quelli che abbiamo riscontrato nelle opere dell'Orsi e che rivedremo nelle sue opere ornamentali non ancora descritte. Prima d'ora la personalità del nostro artista era troppo incerta



per dedurne conseguenze sicure, ed il Ricci che pose innanzi il nome dell'Orsi quale autore del Ganimede solo in via di congettura incidentale, forse d'ora in avanti non la ripeterebbe.

\* \* \*



NELLA Galleria di Modena al Ratto di Ganimede fa da cornice un grande fregio ottagonale, anch'esso tolto nel secolo scorso dalla volta d'una stanza della Rocca di Novellara, trasportandolo su tela e perciò rendendo piana la superficie concava su cui fu dipinto, con quale danno può facilmente pensarsi. Raffigurava una specie di pergolato come quello della stanza di San Paolo del Correggio, come la volta del gabinetto ove trovavasi il Ganimede a Novellara, quale ci è descritta dal Davolio, e come si proponeva di rappresentarne un altro l'Orsi stesso nel *casino di sopra*, secondo la lettera di lui ripubblicata in questo articolo. Consta d'un giro di sei larghe cartelle a cartocci e volute, incornicianti ognuna un mascherone. Le cartelle sono unite da sottili cornici architettoniche che lasciano fra loro degli spazi aperti, ove si vedono dei tralci fogliuti di vite e dei rami o festoni con frutta che salivano a formare il pergolato. Questa verzura, in due compartimenti dell'ottagono, occupa lo spazio di due cartelle omesse, in luogo delle quali furono rappresentati due genietti ignudi che si aggrappano alle volute e si perdono tra il fogliame, per modo che se ne scorgono solo di sotto in su le gambe, il ventre e d'uno appena un po' di gola. I mascheroni non hanno l'aspetto più usuale di volti grotteschi resi il più possibilmente orridi per bruttezza fantastica, ma rappresentano tante teste di donna d'età e d'espressione diversa che vanno dalla sguaiatezza delle vecchie alla modestia delle giovani dalle palpebre abbassate, coll'intermezzo del riso giocondo e saputo della donna di mezza età. Il colorito d'una delle giovani, meno sciupato che nel resto del dipinto, mostra quale doveva essere l'attraenza della decorazione, quando le tinte conservavano ancora la freschezza originale.

Il Thode scrive di questo fregio che *la tradizione sembra accertarlo* dell'Orsi; ma, se avesse potuto metterlo a confronto con le pitture da lui descritte, avrebbe forse lasciato ogni dubbio, perchè in queste si vedono dei cartocci a volute con entro teste femminili con espressione varia, che presentano stile e concetti identici a quelli di Modena. — Uno stile e concetto analogo trovasi pure a Parma, in un frammento d'affresco presso la camera del Correggio in San Paolo. Esso fu tolto dal palazzo detto del Giardino, e rappresenta un bimbo ignudo che sta per scavalcare una balaustra aggrappandosi a due ricchi vasi reggenti un festone di fiori vivaci: il forte scorcio di sotto in su con cui sono rappresentati balaustra, bimbo e vasi dapprima rende faticoso il comprendere l'insieme della composizione, tanto più essendo frammentaria; ma infine si capisce che il bimbo, accavalcato con la gamba sinistra la cornice della balaustra, si aggrappa ai due vasi fra cui si trova per tirarsi su e sorpassare l'ostacolo, e gli occhi vivaci, la bocca contratta e sorridente, il visetto arrossato palesano lo sforzo nello stesso tempo che la gioia per la vicina riuscita. L'arditissimo scorcio del nudo, il giusto rapporto fra le parti in luce e quelle su cui uno dei vasi proietta la sua ombra, il caldo e morbido incarnato delle guancie, la vivacità dell'espressione fanno rimpiangere la perdita dell'affresco di cui faceva parte, e del quale si conserva lì presso appena un altro piccolo avanzo rettangolare rappresentante il Diluvio.

Agli angoli inferiori del rettangolo si vedono rappresentate sulla cima di due colli due tende improvvisate con lenzuola legate ai nudi tronchi d'alberi, da cui la bufera ha schiantato i rami, e da quello di sinistra tenta divellere anche la tenda che un uomo nudo si affatica a legare di nuovo: sotto le tende sono rifugiate persone seminude. Presso quella di sinistra una donna si raggruppa a terra per coprire i suoi bimbi col proprio corpo: il vento le ha strappato di dosso la veste paonazza che ora le svolazza di sopra. Viene dopo un uomo nudo dalle membra scultorie, il quale, alzando ambe le braccia, si tiene sopra il





Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querzola (provincia di Reggio Emilia)

capo e le spalle un panno che il vento solleva: dietro lui spuntano altre persone salienti. A breve distanza s'affretta a salire l'altura un altro uomo nudo con un grosso involto sul capo: la calda tinta bruna del suo corpo erculeo fa contrasto con la carnagione candida della bionda e fresca sposa che gli vien presso: essa ha veste e busto verdone, da cui spunta la camicia bianca, e un panno bianco le svolazza di dietro in belle pieghe. Questo nel primo piano: nel secondo le acque nere come il cielo, hanno già formato un golfo, ove alcuni s'allontanano in barca, altri cercano di salvarsi a nuoto insieme con degli animali: un uomo e una donna hanno raggiunto la riva, ma l'uomo riesce ad aggrapparsi con le mani e le ginocchia all'arco d'un ponte; la donna invece cade riversa all'indietro. Nell'ultimo piano si scorge, rischiarata dai lampi, una città: dalle sue mura, già lambite dalle acque, alcuni s'allungano per tirar su in salvo dei pericolanti; uno alza le braccia disperate al cielo, da cui scroscia la pioggia e guizzano i lampi. Il bagliore di questi giustifica solo in parte il rosso troppo acceso dei nudi che stanno sulle mura; ma nei nudi dei primi piani le carnagioni sono bellamente variate. I nudi del fondo, rapporto alle figure dei primi piani, sono anche troppo grandi, sproporzione che non poteva sfuggire all'artista, il quale non la curò per essere suo scopo principale la rappresentazione ben visibile degli svariati e scultori gruppi di nudi, come usò Michelangelo nel Diluvio della Sistina, da cui l'Orsi prese il concetto delle due tende, nel modo che prese il concetto dei nudi sulle mura della città dall'Incendio di Borgo di Raffaello, sebbene non imitasse nessuna figura in particolare. È una scena concepita secondo i criteri del secolo XVI e, come tale, molto pregevole, con questo di particolare nell'Orsi che al disegno romano accoppiò il colorito lombardo, e quanto valesse così nell'uno come nell'altro apparisce dal paragone coi frammenti d'affreschi pur tolti dal palazzo del Giardino e collocati presso quelli del nostro artista. Gli avanzi di Parma sono preziosi in quanto servono a far comprendere qual fosse il colorito e l'effetto delle altre opere ora trasportate su tela e restaurate in modo da toglierne il maggior pregio.

Il putto di Parma e quelli di Modena ci serviranno ora di guida per dare all'Orsi alcuni disegni attribuiti ad artisti diversi. Nella cornice 370, posta nella prima sala della Galleria degli Uffizi destinata ai disegni, se ne vede uno segnato col n. 1643, che rappresenta una cartella con puttino seduto nel mezzo, ed è catalogato fra quelli d'Amico Aspertini. La cartella, a cartocci e volute, ha grande analogia di forma e identità di maniera con quelle del fregio ottagonale di Modena; il putto che vi sta nel mezzo si attiene, con le braccia e le mani alzate, a due lembi di stoffa che pendono da due delle volute superiori, punta col piede sinistro contro la voluta inferiore su cui siede, e sporge col busto all'infuori, come per alzarsi e poi fare all'altalena: la gioia infantile che prova si manifesta nella bocca ridente e nel vivido girare degli occhi, come nel bimbo di Parma; ma qui apparisce meglio il prototipo correggesco, che è il volto del bambino Gesù nella Madonna della Scala del Correggio. Le membra, poi, eccessivamente forti, anzi gonfie, specialmente nei polpacci e nelle



coscie, oltre al ricordare il prototipo stesso, ricordano i bimbi del fregio di Modena, e il contrasto dell'esagerata muscolatura con le tenuità delle articolazioni si ripete nel bambino Gesù della Natività di Firenze, come nell'altra della Galleria di Parma.

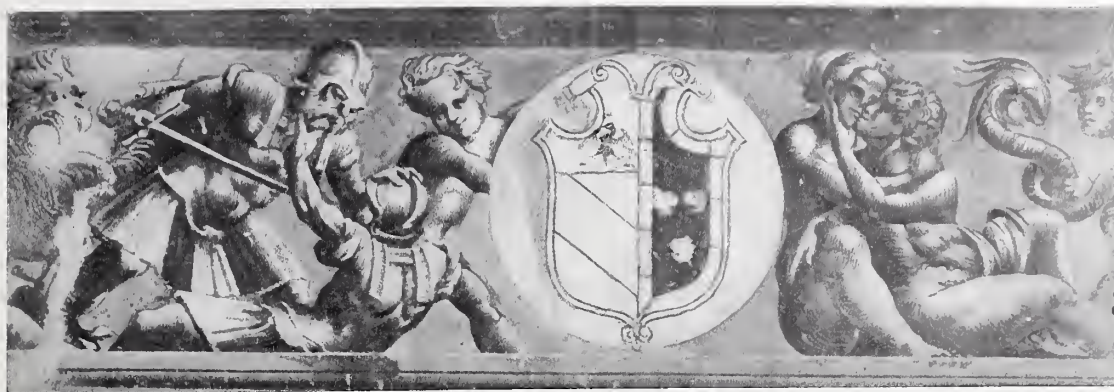
Altri disegni degli Uffizi, egualmente assegnati all'Aspertini, mostrano maniere diverse, meno quello segnato col n. 1640 (cornice 519), la cui maniera è assolutamente identica a quello ora descritto, sebbene uno sia eseguito solo a sfumature di bistro e bianco, mentre l'altro ha inoltre contorni segnati a penna. Il disegno comincia a sinistra con una cartella analoga a quella dell'altro disegno, ma nel mezzo, in luogo del bimbo, s'arrotonda a guisa d'una valva di conchiglia vuota. L'insieme avrebbe circa la forma quadrata, come l'altra



« I Pellegrini di Emaus », quadro di Lelio Orsi. Galleria Nazionale di Londra

cartella; ma qui il disegno s'allunga, mostrando che i due disegni dovevano servire per un fregio tratto tratto diviso da cartelle. In questo, dopo la cartella, viene una figura mostruosa,





Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querzola (provincia di Reggio Emilia)

con la testa sogghignante di donna, fasciata da bende, come nel fregio di Modena: sono umane anche le braccia muscolose e il seno abbondante, ma il resto del corpo diviene quello d'un panciuto mammifero che allatta un capretto, il quale si curva a poppare con posa osservata dal vero. La coda del mostro, sviluppandosi smisuratamente, si trasforma in una larga voluta a bei fogliami, la quale, girando su sè stessa, termina col trasformarsi in un nuovo mostro, a cui non si saprebbe che nome dare: esso con le zampe viene a posare sull'estremità della voluta, ove questa prende origine dalla coda del primo mostro, ed allunga il muso ad annusare il didietro d'un terzo mostro che sta sulla groppa del primo, e si contrae ed apre la bocca al contatto di quel muso! Il disegno termina con parte d'un quarto mostro, che, per la bizzarria delle membra e dell'atteggiamento, riesce troppo difficile descrivere: diremo solo che attorno alla testa umana si vede accennata la benda tanto ripetuta dall'Orsi. Aggiungeremo inoltre che le mani del primo mostro hanno dita allungate e di forma incerta, che ricordano quelle già segnalate in due Madonne del medesimo artista.

Nella cornice 517 è dato a Polidoro da Caravaggio un disegno col n. 1620, che forma incontestabilmente la continuazione dei due precedenti: è la stessa tecnica, le stesse volute a fogliami taglienti, lo stesso stile, la stessa bizzarria, la stessa cornicetta o listello che li termina in alto; e siccome vennero eseguiti su pezzi di carta di misura un po' diversa (qualche centimetro), per adattarli all'esecuzione in grande, si quadrettarono tutti e tre, ma con quadrettature diverse per portarli ad una medesima scala. Qui vi ha dunque la continuazione delle medesime volute, in mezzo alle quali si osserva un uomo dalle membra atletiche, appena coperte da una pelle che gli scende da una spalla: esso s'arrabatta a vangare, ma sembra mal pratico nella bisogna, e fa supporre che sia Adamo. Dietro a lui è accasciata a terra, nella desolazione, una figura che nasconde la faccia fra le palme, e sta così curva che le gomita oltrepassano i polpacci delle gambe incrociate, formando così un singolare aggruppamento di membra poderose: sarà forse Eva, sebbene la capigliatura non sembri femminile. C'è anche un bambino che si mette le dita in bocca, comodamente adagiato, come in una culla, nel cespito di foglie con cui termina una voluta. Entro un'altra voluta, con la quale s'intreccia, siede una figura di giovane anche più colossale di quella d'Adamo, col capo incoronato di foglie e i capelli ravvolti di dietro, come nelle statue dell'antichità: le coscie villose accennano a trasformarsi nelle estremità caprine di fauno, il che viene confermato dal turcasso pieno di frecce che gli spunta contro il fianco. Dietro di esso s'intravedono nel fondo due nudi coricati a terra, col petto arcato in alto e la testa abbandonata all'indietro: sembrano un uomo e una donna dormenti a fianco l'uno dell'altro!

La strana mescolanza di figure dal significato incerto continua in due altri disegni del medesimo fregio, ora esposti in Francia, nel Museo di Lilla, ove però sono assegnati a Giovanni da Udine. Vi si ripetono tutti i caratteri stilistici, e anche materiali, propri dei disegni di Firenze, compresa la cornicetta in alto e la reticolatura. In uno è rappresentato, fra le solite volute, il peccato di Adamo ed Eva, reso ornamentale in modo stranissimo.

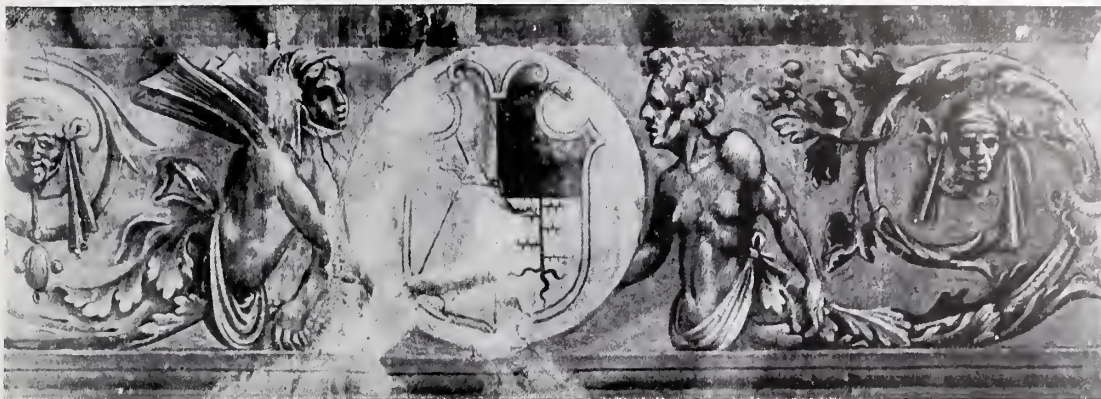
L'albero del bene e del male esce dalla bocca spalancata d'un mascherone posato a terra: fra i rami dell'albero sta il tentatore, con la parte superiore in forma di giovane nerboruto e l'inferiore in forma di serpe che s'attorciglia ad un ramo, il quale piega in basso, giunge fino a terra incurvandosi a tondo, e chiude così in un cerchio la figura di Eva seduta a terra, sotto alla quale passa, infila di sotto in su il mascherone suddetto, ne esce per la bocca, come il tronco dell'albero, e l'attraversa, passando per una fenditura del tronco stesso; va in alto; poi si riabbassa, e si biforca a formare due grandi volute a fogliami ornamentali e girate in senso inverso: l'una, che gira verso l'albero da cui è partita, termina con una grossa ciocca fogliuta, dalla quale balza fuori Adamo, che allunga la mano a cogliere il frutto proibito; l'altra termina con un calice di sepali, da cui balza fuori un irco: sotto s'adagia un cavallo, s'acquatta un cerbiatto, e un gran caprone sta fra Adamo ed Eva, dietro al tronco dell'albero. L'invenzione, in apparenza tanto fantastica e originale, nasconde invece la mancanza d'originalità vera: l'Eva accasciata a terra, come pure Adamo che ghermisce il pomo e il demonio finiente in serpe che s'avvolge all'albero, furono direttamente ispirate dalla stessa scena dipinta da Michelangelo nella Sistina, salvo che ivi la composizione è logica, supponendo dapprima fra Adamo ed Eva, seduti a terra l'uno presso l'altro, uno stretto colloquio, nel quale Eva avendo sedotto Adamo, questi balza in piedi a cogliere il frutto dall'albero sovrastante; mentre nel disegno dell'Orsi la disposizione delle figure non ha più senso. Queste sono diventate un semplice motivo ornamentale, tanto che nell'altro disegno, pure a Lilla, evidente continuazione dello stesso fregio, dalla Bibbia passò alla mitologia, come nel disegno di Firenze già descritto pose un fauno dopo Adamo che lavora.

Nel secondo disegno continuano le larghe volute, dal mezzo d'una delle quali esce fuori una giovane Diana, con la luna in alto della fronte e la faretra sulle spalle: ella sembra spiare tacita gli animali aggirantisi tra il fogliame delle volute: un leone, un'aquila, un cigno; c'è anche un setoloso cignale, ma questo sembra addomesticato, giacchè un uomo ignudo seduto a terra, mostrando la magra schiena, pare in atto di mungerlo! Dietro a Diana, dal calice di due fiori a tromba, balza fuori una pariglia di focosi cavalli, che un giovane ignudo guida nella corsa, protendendosi innanzi con le braccia allungate: sotto si acquatta un grosso cervo.

I due disegni sono a penna e bistro, con risolte e abili lumeggiature a biacca. Dovevano tutti figurare un bassorilievo, perciò essere eseguiti a monocromato, con forte effetto di ombre e di luci, quale apparisce nei disegni stessi.

Un disegno egualmente ornamentale, ma che non sembra dovesse far parte della medesima serie, trovasi a Parigi, nel Louvre, ove fu assegnato a Lelio Orsi, perchè in basso del disegno stesso si vede scritto *Lelio*, con carattere identico a quello usato per lo stesso nome in un disegno a Firenze già da noi descritto, in un disegno architettonico a Parigi che vedremo e in un altro pure architettonico ora a Carpi. Il carattere non corrisponde alla firma autografa dell'artista, quale vedesi nelle sue lettere dell'Archivio di Novellara; ma è scrittura antica, che dimostra come quei disegni siano passati sott'occhio ad un medesimo amatore, il quale probabilmente fu compatriota dell'Orsi, giacchè il disegno ora a Carpi, di cui parleremo più innanzi, fino a pochi anni fa trovavasi ancora a Novellara, e questo fatto costituisce una nuova ragione per credere alla verità dell'attribuzione. Il suddetto disegno di Parigi rappresenta un formosissimo nudo di donna, le cui braccia e gambe si trasformano, rattorcendosi, in fogliami ornamentali nell'atto che ella si schermisce per sfuggire a qualcuno che nel disegno non si vede: due amorini si stringono a lei come per difenderla e compassionarla. Forse rappresenta la metamorfosi di Dafne, resa ornamentale con la libertà tutta propria dell'Orsi. Il volto della donna è giovanile, ma, secondo il solito del nostro artista, di non grande bellezza: il girare in tondo delle palpebre e le curve delle labbra, come la gran fronte, le membra poderose, benchè senza danno della femminilità, il tipo degli amorini, vigorosi anch'essi, tutto corrisponde alla maniera dell'Orsi, il quale





Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querzola (provincia di Reggio Emilia)

vi mostra pure la solita vigoria d'esecuzione, che qui si manifesta con altro mezzo, cioè con la matita su carta granulosa, ottenendo un effetto magistrale.

Nell'ornamentazione del Rinascimento tali fantastici intrecci di fogliami, d'uomini, di animali e mostri, che s'innestano e si trasformano in mille modi, è usuale; ma nelle opere dell'Orsi acquistano un carattere nuovo e personale corrispondente all'indole artistica di lui che, cresciuto in mezzo alle opere del Correggio, invece di cedere in tutto al fascino di quel mago della pittura, s'era lasciato maggiormente attrarre dalla rude energia di Giulio Romano dapprima, poscia di Michelangelo: l'eleganza, la raffinatezza, l'idealità avevano poca presa sul suo animo portato ad ammirare la vigoria delle membra e la manifestazione della vita fisica in rappresentazioni bizzarre, nelle quali il soggetto, quando soggetto v'era, non aveva importanza per sè, ma diventava un semplice motivo pittorico.

Questi caratteri ci fanno proporre l'ipotesi che sia dell'Orsi un'opera fin qui affatto sconosciuta e del cui autore manca qualsiasi notizia. È il fregio esistente sull'alto delle pareti d'una sala nella canonica del Castello di Querciola, provincia di Reggio Emilia, comune di Viano. Venne eseguito ad affresco ed a monocromato giallognolo con energiche lumeggiature bianche. Su d'ogni lato della stanza è diviso in quattro parti da tre stemmi posti entro dischi circolari: gli stemmi hanno le pure sagome del Rinascimento, meno uno aggiunto nel secolo scorso, coprendone un altro degli antichi. Essi furono probabilmente la sola parte da eseguirsi che il committente indicò al pittore: pel resto questi sarà stato libero di sbizzarrirsi a sua posta e se ne valse! Tutti i dischi cogli stemmi sono sostenuti da due figure: genietti ignudi, uomini seminudi sghignazzanti o addolorati, vecchi guerrieri, giovani incoronati di lauro, sirene variamente acconce, figure umane che alla cintola si trasformano in volute a fogliami, senza alcun significato relativo agli stemmi che sostengono. Non meno variate sono le composizioni negli spazi interposti fra gli stemmi. Qui è un cavallo nell'atto di saltar giù dal fregio entro la sala, due altri cavalli balzano all'opposto verso il muro, mostrando ormai solo le parti posteriori colla coda svolazzante, per la quale un guerriero vestito alla romana cerca trattenerne uno: dietro spunta la testa digrignante d'una belva, e sotto un altro guerriero s'affaccia tranquillamente col busto, posando le mani nella cornice del fregio. Altrove donne scarmigliate e fauni si divincolano senza azione bene spiegata; in un angolo, mentre da un lato dello stemma un guerriero sta per infilare colla spada l'avversario caduto riverso a terra, dall'altro una giovane seduta e nuda abbraccia e bacia un uomo pure nudo seduto a lei in grembo. In altra parte dei fauni abbeverano degli esseri dal capo umano e col resto della persona di mostruosità indescrivibile.

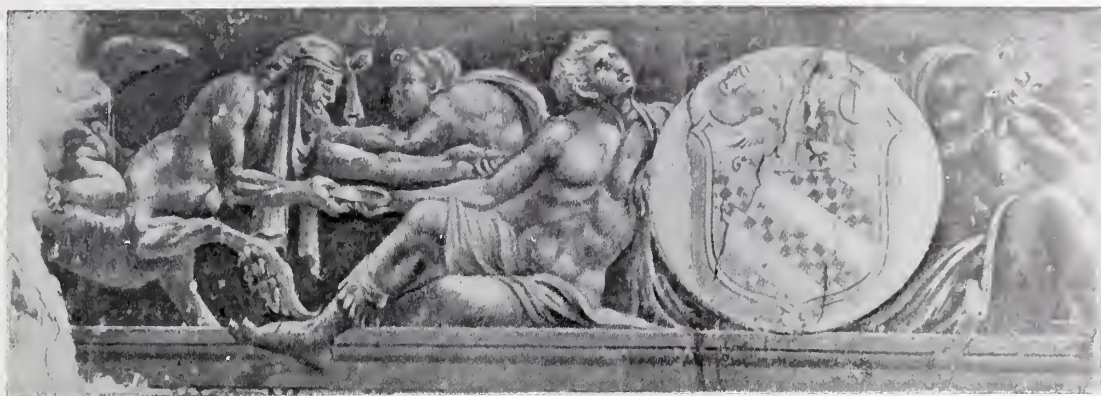
L'analogia colle opere ornamentali dell'Orsi risultò dalla bizzarria delle invenzioni senza concetto determinato, dall'assenza d'ogni nota gentile ed elevata, dalla preferenza per le membra muscolose ed asciutte anche nelle donne e nei bambini, dalla forma di qualche animale fantastico, dal motivo delle bende che fasciano più d'una testa, da due mascheroni





Disegno di Lelio Orsi, Museo del Louvre a Parigi





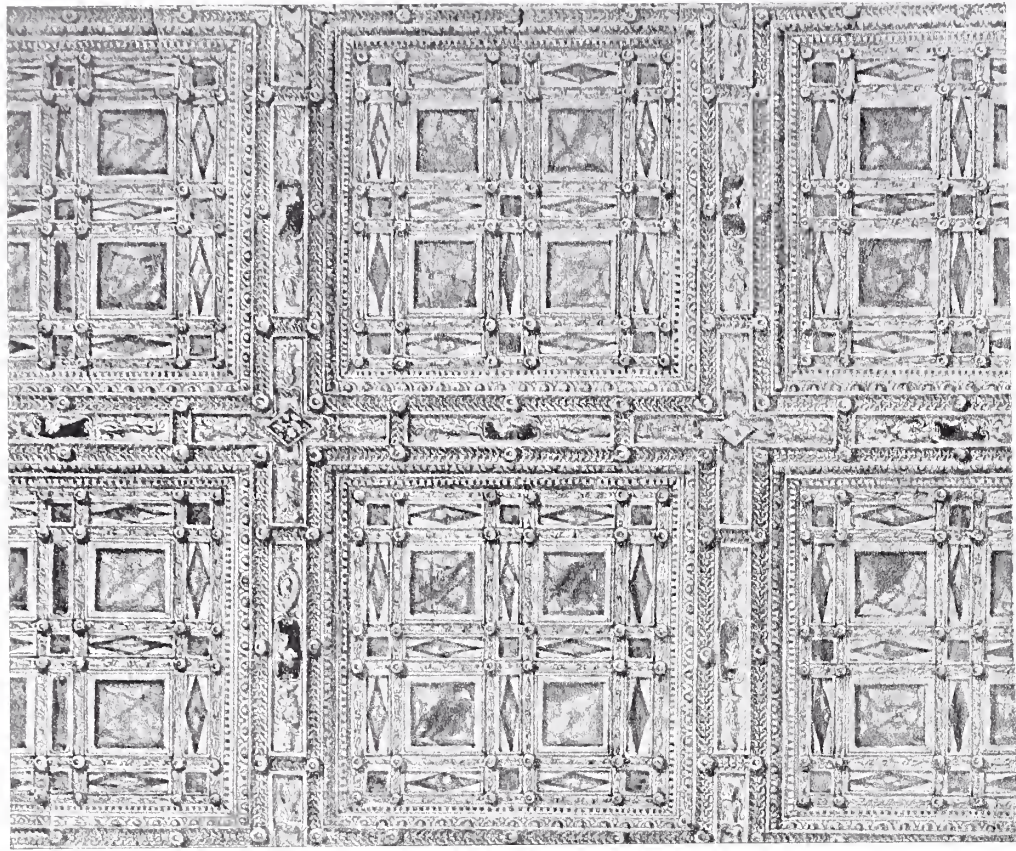
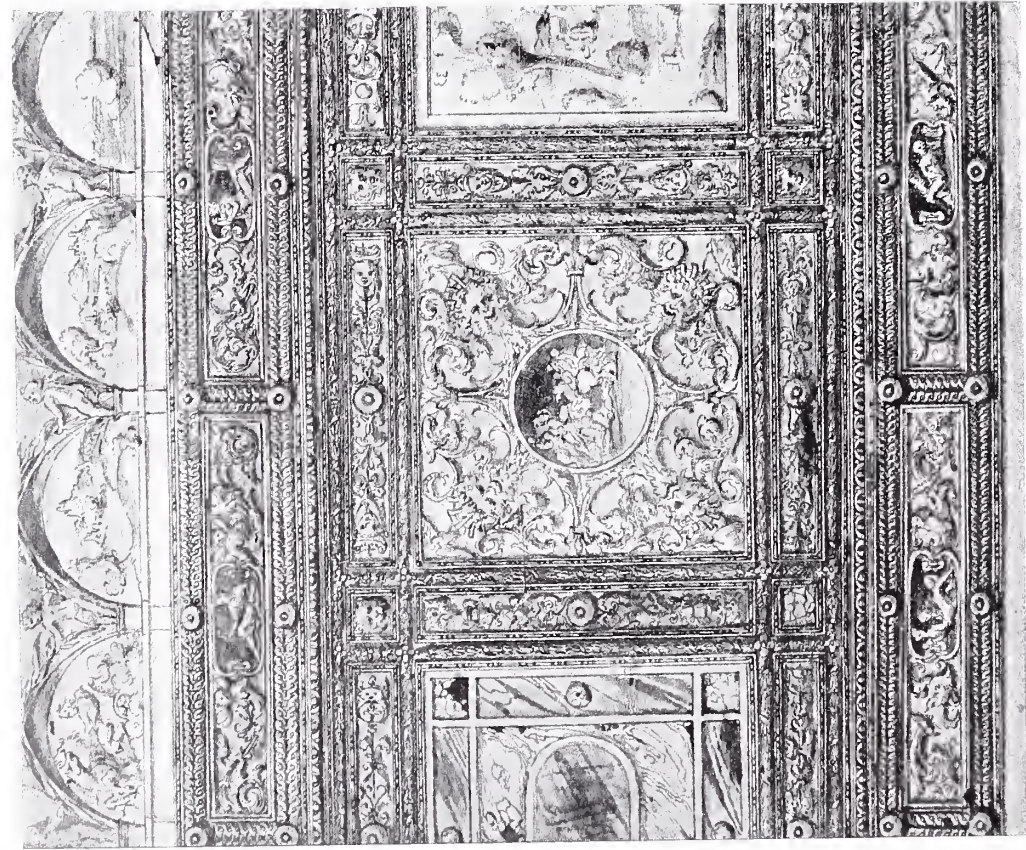
Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querciola (provincia di Reggio Emilia)

di vecchie pure fasciate con bende, di cui una col ghigno equivoco che si vede a Modena, ed infine dal modo di lumeggiare con risoluti e ben distinti tratti a biacca, nonchè dal carattere generale dell'affresco, che non è possibile esporre a parole. Qualche testa di genietto, qualche tipo di donna ricorda il Correggio, il resto fa pensare a Giulio Romano, a Nicolò dell'Abate, al Tamaroccio, nonchè alle stampe a più tinte venute in uso a quel tempo. L'impalcato in legno è adorno di graziosi ornati a stampo.

Rimane a cercare se la storia del Castello di Querciola e i numerosi stemmi che vi si vedono diano qualche lume intorno al tempo e al probabile autore del fregio. Tutti gli storici, compreso il Litta nelle *Famiglie celebri*, affermano che quel castello rimase infeudato nei Fogliani dal secolo XII alla fine del XVIII; pareva quindi che fosse da cercarsi tra i Fogliani il committente del fregio; ma nessuno degli antichi stemmi che vi sono rappresentati appartiene a quella illustre famiglia. Ci diede cortesemente la spiegazione dell'enigma il conte Ippolito Malaguzzi colla notizia inedita che egli desunse dai documenti del R. Archivio di Stato di Modena, secondo i quali nel 1535 una vedova Fogliani vendè la giurisdizione di Querciola, assenziente il vescovo Ugo Rangoni di Reggio, al cav. Vincenzo Scaioli; i figli della vedova, però, usciti di tutela, ottennero nel 1549 l'annullamento della vendita, e Querciola allora ritornò nel dominio dei Fogliani. Fu durante quest'intervallo che venne eseguito il fregio, il quale porta lo stemma dello Scaioli insieme a quelli delle famiglie sue partigiane nelle fiere lotte intestine di Reggio. V'è inoltre lo stemma del vescovo Rangoni, il quale determina ancora più il tempo del fregio, per essere egli morto nel 1540; il fregio dovette quindi eseguirsi fra il 1535 e il 1540.

Questo periodo di cinque anni va dal ventiquattresimo al ventinovesimo anno dell'Orsi, il quale nel 1536 vedemmo che ebbe parte alla decorazione degli archi trionfali eretti in Reggio per la venuta del duca Ercole II, e della commissione di quattro gentiluomini mandati a Ferrara a congratularsi con lui per l'assunzione al trono era appunto membro lo Scaioli. Egli sarà stato quasi certamente uno di quelli che curarono l'apparato pel ricevimento del principe, egli che, mercante arricchito, voleva competere colle più antiche famiglie della città e per sola officiosità, dice lo storico Panciroli, volle accompagnare fino a Firenze Lorenzo de' Medici che era passato per Reggio. In occasione d'un'altra ambasciata a Ferrara riuscì con accortezza a giungervi prima degli ambasciatori di Modena ed aveva ottenuto da Alfonso I il grado di cavaliere. Si comprende quindi come, giunto in possesso di un castello feudale, già appartenuto a famiglia nobilissima e posto in fortissima posizione, volesse lasciarvi qualche segno della propria dominazione, e che le probabili relazioni avute col giovane pittore Orsi che nelle decorazioni per la venuta del duca a Reggio avrà mostrato la propria valentia, determinassero lo Scaioli a commettergli la decorazione della sala di Querciola: per lui, nobile di fresca data, la parte più importante saranno stati gli stemmi; pel resto si sarà rimesso al pittore, che potè manifestarvi liberamente la propria indole artistica. Ma in quel tempo egli non era ancora stato a Roma, non aveva visto le opere di Michelangelo, che





Disegno di Lelio Orsi per soffitto. Collezione di Pietro Foresti in Carpi





Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querciola (provincia di Reggio Emilia)

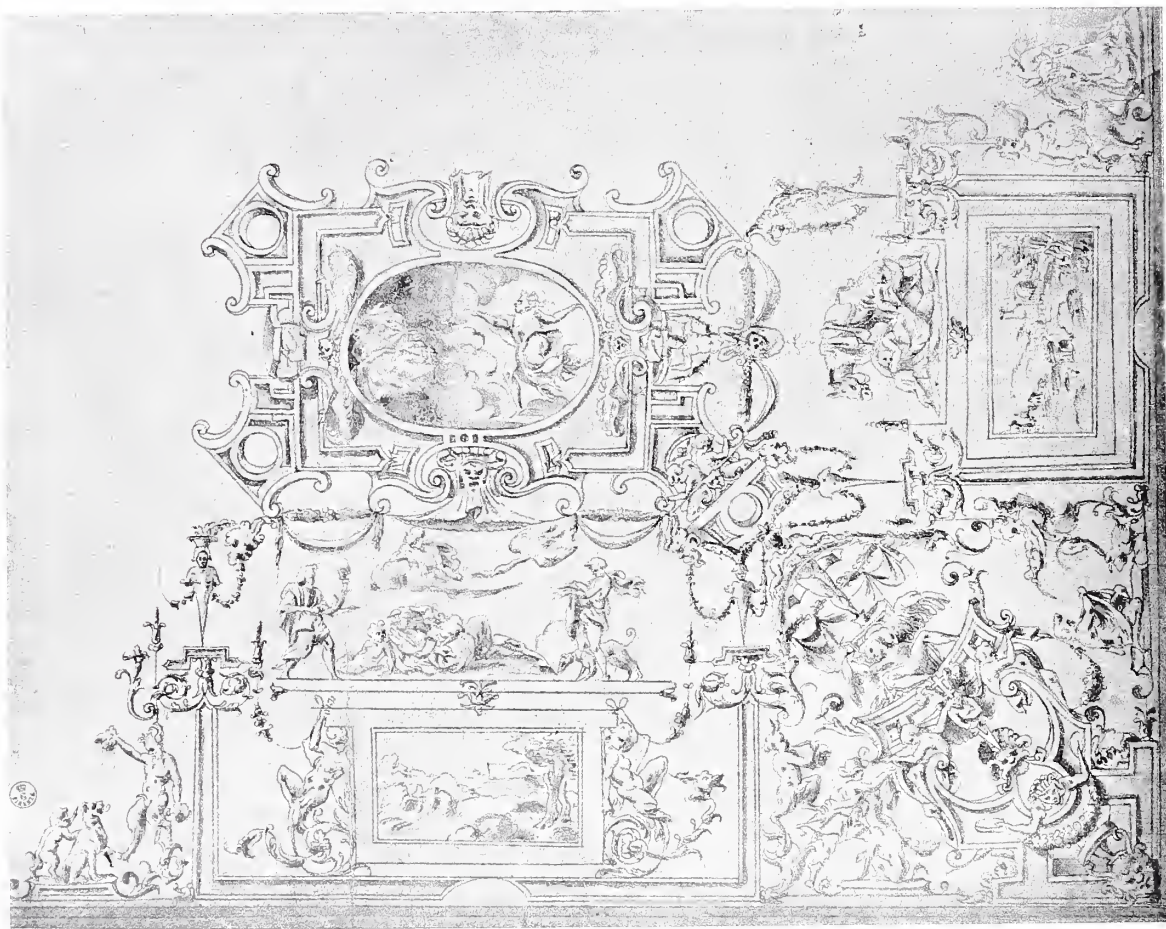
dovevano lasciare una così forte traccia nella sua maniera; allora egli avrà specialmente ammirato le opere del Correggio numerose e smaglianti di freschezza a Novellara, Reggio, Modena, Parma, come pure quelle di Giulio Romano che empiva del suo nome e stava rinnovando la vicina Mantova; una copia della Madonna di quest'ultimo, così detta della Gatta, ora nella Galleria di Napoli, esiste ancora in una soffitta della chiesa di Santo Stefano a Novellara, a prova che quel pittore era in quei luoghi conosciuto e stimato. Questo spiega come nel fregio di Querciola non siano comparse ancora le esagerazioni michelangiolesche che abbiamo notato in altre opere dell'Orsi; ma vi domina solo la gagliardia un po' rude di Giulio Romano che s'attagliava così bene all'indole del nostro artista. S'aggiunga che l'Orsi, secondo una testimonianza citata dal Malagoli, dipinse, in un tempo non determinato, in un monastero di Mantova.

Del disegno per un altro fregio sconosciuto dell'Orsi possiamo dar notizia al lettore. Esso è posseduto dal signor Pietro Foresti di Carpi, insieme col disegno che doveva servire pel soffitto della medesima sala. Fino a pochi anni fa quei disegni trovavansi ancora nella patria dell'Orsi, ed uno porta sul rovescio il nome di Lelio scritto a penna, come abbiamo già detto. Sono disegnati a penna e finiti ad acquerello, finiti con gran cura in ogni loro particolare e nullameno eseguiti colla franchezza di consumato artista. Il fregio è diviso in grandi riquadri circondati da ricche cornici; sopra il fregio gira una fila d'archetti, che doveva unire le pareti al soffitto. Uno dei riquadri è tutto a volute di fogliami e mascheroni di vecchi sogghignanti che circondano un tondo, nel quale è rappresentato un combattimento di fanti e cavalieri. Degli altri due riquadri, compresi solo in parte nel disegno, uno rappresenta un intarsio di marmi variamente chiazzati, l'altro un paesaggio. Nelle cornici sono fogliami, borchie, maschere e cartocci; i mascheroni colle bende e i cartocci colle volute come vedemmo altrove. Altri motivi usati già dall'Orsi trovansi nelle cornici orizzontali che corrono sopra e sotto i riquadri, cioè volute di fogliami che si trasformano in figure umane e mostri colle bizzarrie che già conosciamo, comprese le volute passanti per le bocche spalancate dei mascheroni. Nelle quattro lunette dei piccoli archi, tre presentano dei paesaggi schizzati lestamente di maniera, perfettamente analoghi ai paesaggi che vedremo ancora esistenti a Novellara e a quelli di due disegni attribuiti all'Orsi in Firenze, che pure vedremo; la quarta lunetta rappresenta una deità seduta su d'una biga tirata da cavalli che fanno un ardito scarto a sinistra. Nei pennacchi fra una lunetta e l'altra sono abilmente schizzati dei genietti ignudi che colle mani tengono piegati dei rami d'alghe attorno all'arco delle lunette, motivo che si vede ripetuto in un fregio ancora esistente a Novellara e che fu suggerito dalla natura di quei luoghi di bassa pianura ove le alghe abbondano. Il disegno pel soffitto a cassettoni ha molti ed evidenti richiami coi motivi ornamentali del fregio, così pei fogliami e le cornici, come per le figurette ignude.

Questi disegni ci conducono a parlare dell'ornamentazione di quattro stanze della Rocca di Novellara che ora servono per le scuole elementari. Nella prima, posta a pian terreno



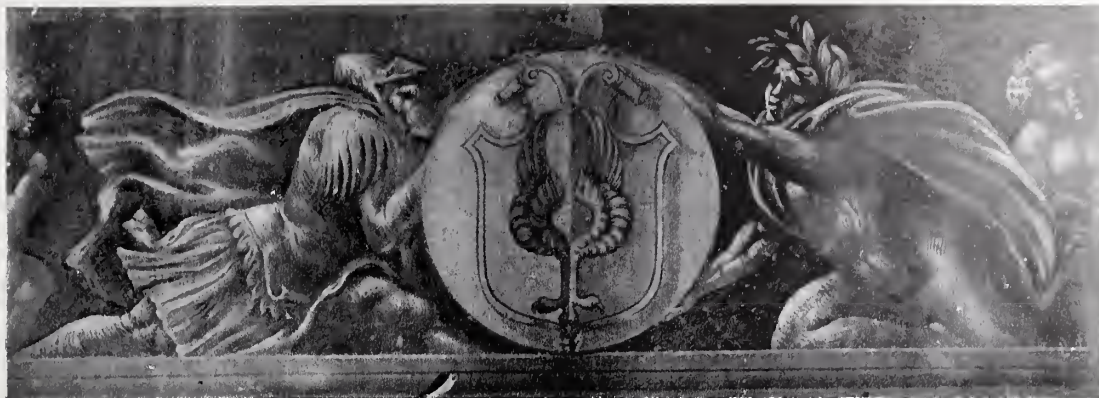
presso lo scalone d'ingresso, la vòlta dipinta venne nascosta da un soffitto collocato più in basso di circa mezzo metro per togliere la risonanza alla scuola: i dipinti così furono nascosti e la risonanza rimase! È da questa stanza che vennero tolte le storiette del Figliuol Prodigio e di Giuseppe, di cui parlammo, secondo narra il Malagoli, il quale dice pure che quei dipinti furono eseguiti dagli scolari dell'Orsi, ma sotto la direzione del maestro. Dall'imbiancatura delle pareti rimase salva una piccola parte d'ornamentazione sull'alto delle mura, con alghe giranti gli archetti, come nel disegno di Carpi, e due busti troncati in forma di termini che si dice rappresentino due dei signori di Novellara: sono idealizzati a guisa di busti antichi, come quelli del Casino di sopra, di cui il Thode diede la riproduzione.



Disegno (n. 1004) di Lelio Orsi per un soffitto. Galleria degli Uffizi in Firenze

Nelle altre scuole si entra dalla gran loggia, ora affatto nuda, ma una volta coperta da pitture: « La loggia è finita di tutto quello che li bisogna (scrivevasi nel 1567 al conte Alfonso Gonzaga in una lettera pubblicata dal Malagoli), et è la più bella cosa che sia in questa Rocha ». Nel secolo passato, per ordine di Francesco III d'Este furono trasportate a Modena, ove andarono perdute. Dalla stessa lettera ora citata si apprende che l'appartamento di sopra era in *buonissimo termine*, e che vi lavoravano vari pittori, certo sotto la direzione dell'Orsi, che allora dirigeva anche la costruzione della chiesa di Santo Stefano. Di questo appartamento formavano una parte le tre sale che ora servono da scuola, e di cui rimangono gli antichi soffitti con un largo fregio che gira loro sotto. Altri resti di pitture dovrebbero rimanere, secondo il Malagoli, in altre camere nascoste fra i soffitti e i palchi.

I palchi sono a riquadri e cassettoni, da cui furono accuratamente strappate o raschiate tutte le borchie, i rosoni e le parti dorate. Nella prima sala il fregio è composto da una



Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querzola (provincia di Reggio Emilia)

serie di riquadri con paesaggi della maniera di quelli schizzati nel disegno di Carpi. Essi sono incorniciati da cartocci e divisi da lesene adorne di figurette e fogliami alla grottesca; ma sotto ognuna delle travi maestre del soffitto ed a mezzo delle pareti minori sta un pilastro molto adorno con cartocci e festoni di frutta all'intorno, un ovale con finto bassorilievo in bronzo alla sommità, e la base coperta da un drappo azzurro con orlature e nappine d'oro; oltre a ciò, ai detti pilastri s'attergono tre genietti nudi che siedono sui festoni e colle mani alzate sul capo s'attengono ai cartocci: essi sono variati, di bel colorito carneo, teste vivaci e piacenti, membra forti ma senza esagerazione.

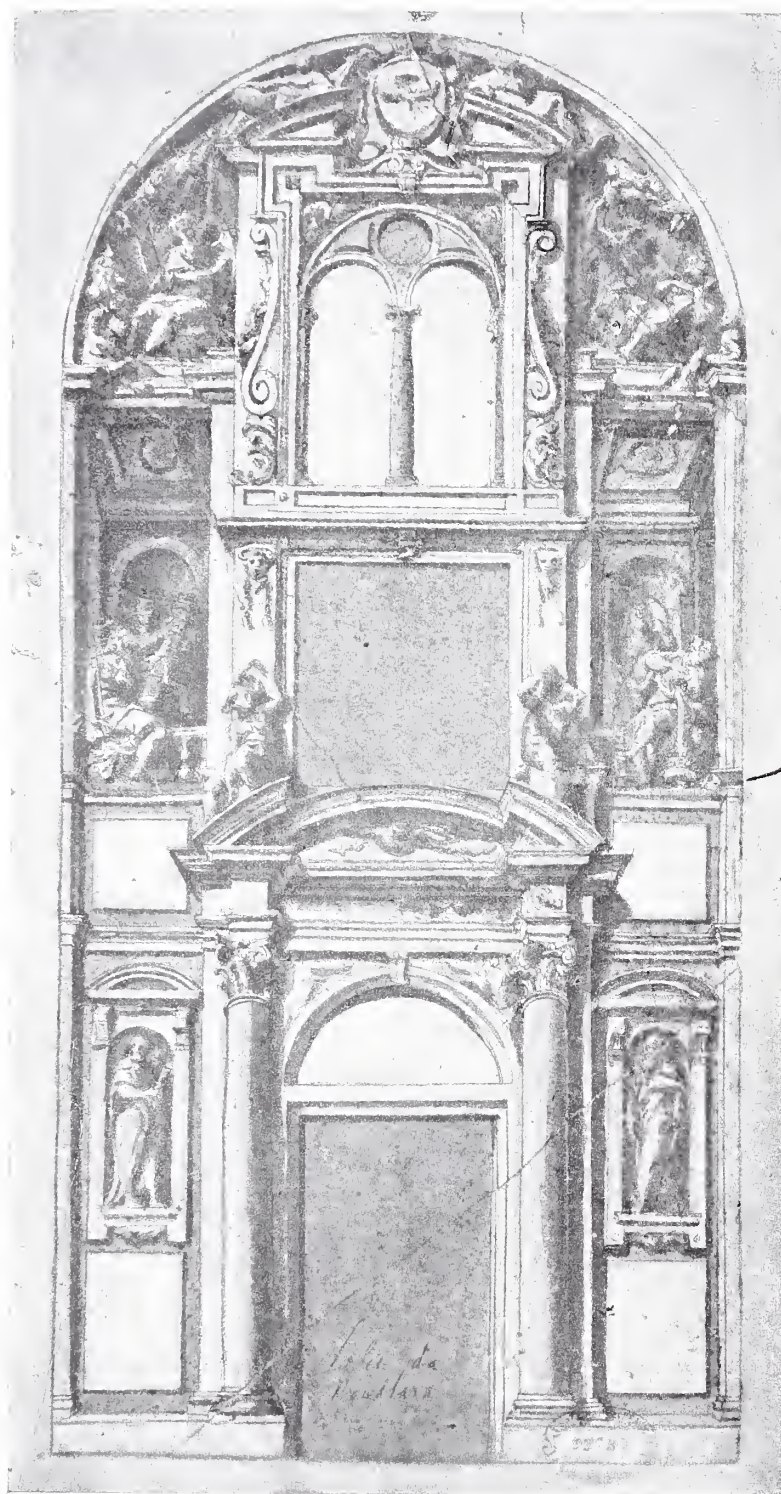
In altra sala il fregio ha pure dei paesaggi intramezzati da medaglioni a finti bassorilievi dorati, con figurette simboliche di forme imitate dall'antico, come le cariatidi del Casino di Sopra. I medaglioni sono retti da putti più grandicelli degli altri della prima sala, rappresentati contro bande o lesene dipinte a grottesche: in uno dei putti posto in un angolo si nota l'esagerato tondeggiare delle membra proprio dell'Orsi, ma è nulladimeno molto bello.

Nel fregio della terza sala continuano i paesaggi intramezzati da stemmi, cui s'appoggiano delle donne nude dalle forme molto tozze: anche gli ornati tendono al barocco e palesano più che nelle altre sale l'opera degli scolari. Tutti questi fregi sono coperti da un alto strato di polvere che li lascia appena intravedere; meglio però la polvere che un cattivo restauro o una sgarbata ripulitura.

In queste sale e nel Castello di Querciola i soffitti sono a semplici cassettoni e caselle: in un disegno a penna ed acquerello della Galleria degli Uffizi, esposto nella cornice 388 col numero 1004, ed assegnato all'Orsi, si ha il progetto per un soffitto dipinto a grottesche. L'insieme e il tipo della decorazione è a grottesche, nel senso ben noto che a questa parola davano i cinquecentisti, ma esaminando i dettagli appare grottesco nel senso che a questa parola si diede dopo: la delicatezza, la grazia, la finezza, l'idealità gentile anche nelle figure procaci proprie delle vere grottesche non erano qualità compatibili coll'indole che abbiamo ormai riconosciuta nell'Orsi nè per quanto concerne la forma, nè pel concetto. Ma nel suo genere il disegno è caratteristico molto. A mezzo dei lati campeggiano dei riquadri con paesaggi quali abbiám visto nel disegno di Carpi e nei fregi di Novellara. Sopra un riquadro sta una specie di rustica Leda che scherza col cigno e si volge indignata ad un giovane che, alzata la veste, manda verso di lei uno schizzo d'acqua... non potabile. Sopra l'altro riquadro un uomo grasso s'è adagiato a dormire in terra presso d'un mulo, ed un altro s'avanza guardingo a scoprirne le vergogne. Figurette di satiri priapeschi sono sparsi qua e là in mezzo a volute di fogliami, a festoncini di foglie e frutta, e a strani cartocci, pei fori dei quali passano e si atteggiano figure nude. Sono a notarsi le dita delle mani lunghe e sottili proprie dell'Orsi; pel resto vedasi la riproduzione qui unita.

Un altro disegno della medesima Galleria, esposto in una delle cornici giranti, ci mostra l'Orsi quale decoratore dell'esterno d'un edificio, e serve come ricordo delle numerose fac-

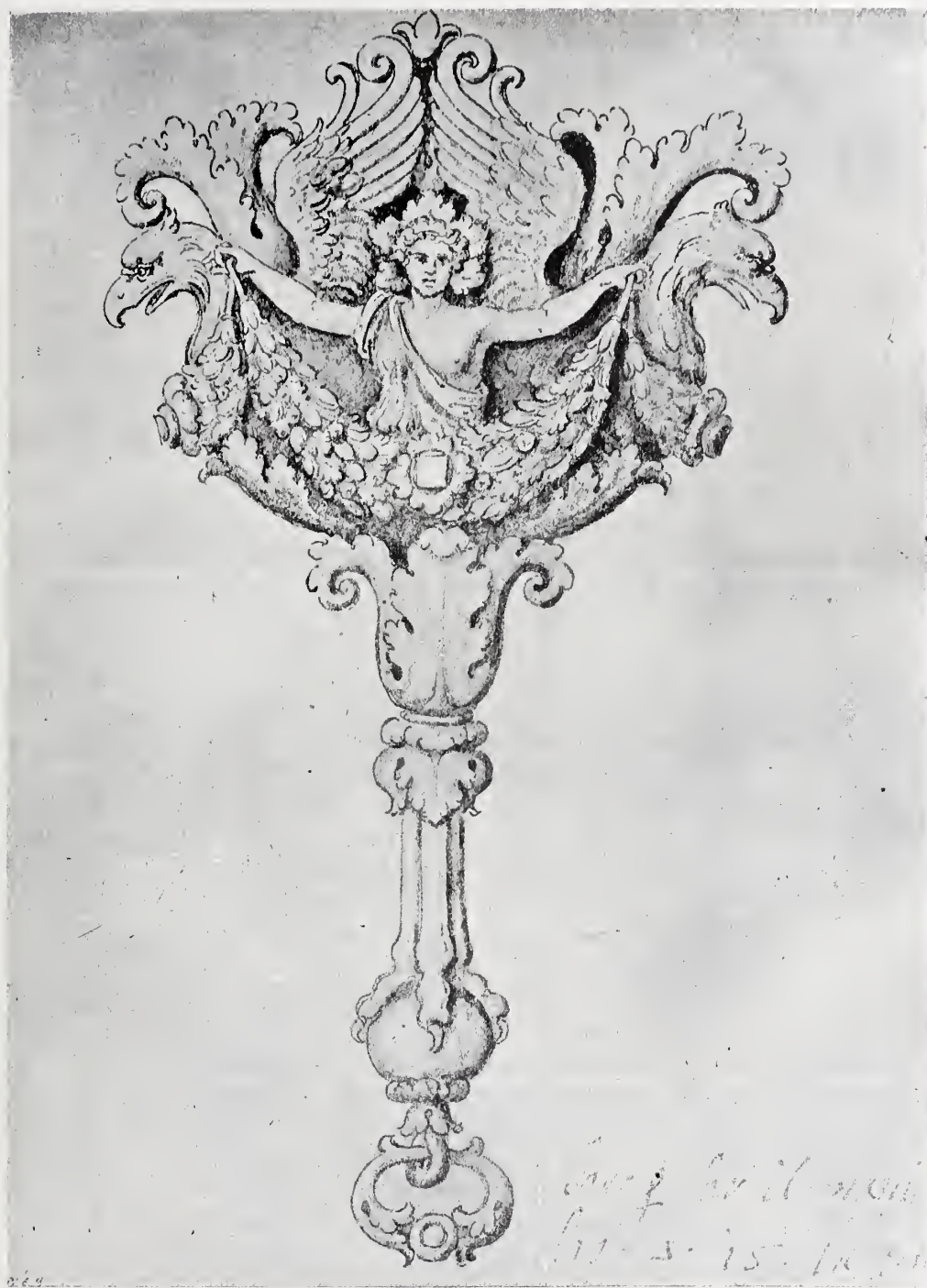




Disegno di Lelio Orsi per l'ingresso di una chiesa.  
Accademia Nazionale di Belle Arti in Parigi

ciate di case dipinte a Novellara che andarono perdute. La porta dorica è a bugnati come lo zoccolo a scarpa. Sull'alto, di fianco alla porta, stanno due rettangoli a finto bassorilievo in bronzo rappresentanti, quello a sinistra, un trofeo d'armi antiche, quello di destra, una battaglia di donne nude con cavalli marini entro alghe. Sopra si stende una cornice a triglifi e metope con bucrani, elmi e scudi. Il primo piano è diviso da finestre con frontoni di cornici spezzate, mensole in forma di triglifo e festoni. Tra una finestra e l'altra rettangoli dipinti: a sinistra un porto di mare, nel mezzo una donna prostrata, col petto scoperto, guarda in alto fiduciosa; a destra un'altra donna seduta appoggia il volto alle palme come desolata: tutti e tre figurano bassorilievi bronzati. Sono rappresentate figure anche nel vano delle finestre, ma essendo a colori, con esse il pittore volle forse accennare a delle vere donne affacciate, di cui una saluta con un bizzarro cappellaccio. Nel secondo ordine, in corrispondenza alle finestre, si rizzano figure nude a guisa di statue in atteggiamenti variati e belli: qui i rettangoli, con paesaggi e finti bassorilievi, sono incorniciati dai cartocci amati dall'Orsi, e nel mezzo della cornice, in alto, siede un genietto nudo. Una cornice divide quest'ordine dall'ultimo, costituito da finestre arcuate fra colonnette e

rettangoli oblungi, nei quali l'Orsi si sbizzarì collo schizzarvi arditamente una zuffa di cani, cervi e cavalli, poi un cervo accerchiato da cani che stanno per abbatterlo, da ultimo dei grossi cani dietro cui appare la testa d'un uomo. Fra le varie parti d'uno stesso ordine non vi è perfetta simmetria, perchè nell'improvvisazione il pittore a mano a mano che andava disegnando verso destra aggiungeva dettagli che in principio, a sinistra, non



Disegno attribuito a Lelio Orsi, per il manico di ventaglio. Galleria degli Uffizi in Firenze



aveva ancora immaginati. È una gaia fantasia da bizzarro artista della metà del cinquecento, non destinata, così com'era, all'esecuzione.

Un progetto da potersi realmente eseguire, ma non meno ricco e fantastico, è disegnato in un foglio ora esposto a Parigi in una sala della Scuola di Belle Arti. Esso porta scritto al basso *Lelio da Novallara* (forma dialettale di Novellara) cogli identici caratteri già notati in altri disegni. Ivi architettura, pittura, scoltura, si danno la mano per formare il sontuoso ingresso ad una chiesa sotto l'arco d'un porticato. Non c'indugeremo a descriverlo, bastando l'unita riproduzione a darne un'adeguata idea: diremo solo che qui l'artista ha saputo frenare la fantasia per rimanere severo e pratico, mostrandosi sicuro e valente in tutte e tre le maggiori manifestazioni dell'arte, quale degno figlio del suo secolo. Il largo partito di pieghe e la grandiosità delle statue di San Pietro e San Paolo schizzati ai fianchi della porta ci fanno ricordare di nuovo il quadro di San Matteo dell'Orsi esistente nella chiesa di San Giovanni della Fossa presso Novellara, nel quale, per le pessime condizioni in cui si trova, solo si scorge più la grandiosità dell'insieme.

In questo disegno di Parigi sta la maggiore testimonianza del valore di Lelio come architetto, giacchè degli edifici che egli crebbe a Novellara rimane solo in piedi la chiesa di Santo Stefano e all'interno anche questa venne rinnovata. Nell'esterno, in laterizio, la facciata, divisa da quattro piedritti o larghe lesene con alto zoccolo, che reggono la cornice e il frontone triangolare, ha nel mezzo un'ampia finestra trifora, col vano centrale arcuato e i due laterali a rettangolo; la porta coll'architrave sorretti da piedritti e frontone triangolare come l'intera facciata; il tutto semplice e grandioso, ma che non si scosta dalle forme allora usate in molte chiese della regione, tanto anteriori quanto posteriori alla chiesa di Novellara.

\* \* \*



NON tutta l'attività artistica di Lelio Orsi si spiegò nei lavori che abbiamo enumerati fin qui: come voleva il suo ingegno versatile e la felice condizione dei tempi, risulta che egli fu incaricato del disegno per un giardino, della decorazione interna d'un teatro, del progetto per un tabernacolo nella cattedrale di Reggio, del disegno per un vaso d'argento che gli anziani di Reggio volevano regalare al duca Alfonso d'Este, e tre disegni attribuiti a lui nella Galleria di Firenze dovevano servire, due per una culla, l'altro per un ventaglio!

I disegni a matita rossa per la culla, se mancano dei segni materiali che quasi equivalgono ad una firma in altri disegni di lui, mostrano però il suo spirito e la sua fantasia che anche per una culla non lo portò a pensare a qualcosa di gentile nell'invenzione e di castigato nelle forme, ma ad uno strano aggrovigliamento di mascheroni grotteschi, di termini e sirene poppute, di caproni mostruosi, il tutto ad angoli e sporgenze che povero il bambino che vi batteva sopra il capo! Il manico pel ventaglio, che secondo l'annotazione unita al disegno doveva eseguirsi in oro, è costituito dall'aggruppamento di due aquile che colle ali spiegate e stilizzate ne formavano le sommità, colle teste e i petti arcuati ne formavano i profili laterali, mentre una figura di giovane posta fra di esse, allargando le braccia nude fin contro al loro collo, tiene un festoncino di foglie e frutta che colla sua curva lo nasconde a mezza vita: contro al petto delle aquile ed a mezzo del festone andava incastonata una gemma. Le gambe delle aquile sporgendo rigide da un cespo di foglie ornamentali tengono cogli artigli una sfera, da cui pende un anello, col quale termina il manico. Esso può parere un po' massiccio e pesante, ma corrisponde ad una forma di ventaglio allora usata, quale si vede anche in un ritratto di signora attribuito a Sebastiano del Piombo, ora esistente a Francoforte sul Meno.

Questo disegno e la notizia dell'incarico dato all'Orsi dagli anziani di Reggio d'un altro disegno per vaso d'argento ci suggeriscono un'ipotesi che sottoponiamo al giudizio dei



Fregio di Lelio Orsi. Canonica della chiesa di Querzola (provincia di Reggio Emilia)

lettori. Nella cattedrale di Reggio si conserva una sontuosa e larga pace d'argento con parti dorate che per lo stile mostra appartenere alla metà del secolo XVI e pel soggetto mostra d'essersi eseguita appositamente per la cattedrale stessa. Nel mezzo campeggia su fondo piano e liscio il Crocifisso a tutto rilievo: a' suoi piedi stanno rappresentati ad alto rilievo in atto di mirarlo due giovani colle palme del martirio in mano, i Santi Grisante e Daria, venerati nella cattedrale; presso di loro due genietti tengono in mano dei simboli di senso oscuro. Tutt'attorno gira una ricchissima cornice composta di cartelle a cartocci, mascheroni, genietti nudi scherzanti entro festoni di foglie e frutta, figure grottesche d'uomini e donne bizzarramente intrecciate all'ornamentazione, il tutto a mezzo rilievo; a rilievo più alto stanno agli angoli i busti dei quattro evangelisti, entro cartelle pure a cartocci. Qui si hanno tutti gli elementi soliti ad usarsi dall'Orsi: mascheroni di teste femminili fasciate da bende, e cartelle a cartocci come nel fregio di Modena ed in altri suoi lavori, festoni con frutta allungate come nel manico del ventaglio, busti d'uomini nudi boccheggianti che sporgono dagli ornati allargando le braccia a guisa di nuotatori, come nel disegno del soffitto a Firenze, la stranezza degli angeli o genietti che fanno la ginnastica sui festoni, oppure abbassandosi con movimento folle ne addentano i frutti; i tipi degli evangelisti con barbe fluenti che ricordano i Discepoli d'Emaus di Londra, due angeli vestiti entro cartelle che si tengono davanti un panno stirato come in certe cariatidi del Casino di Sopra; i genietti recanti i simboli, con nasetti schiacciati e tipo realistico come l'Orsi voleva rappresentarli; i due santi con vesti leggiere e svolazzanti, come negli angeli della *Natività* di Firenze e come nel Casino ora citato; i tipi ideali come negli angeli anzidetti e nelle figure a cui egli voleva dare l'idealità dell'arte antica. Solo il Cristo manca della muscolatura michelangiolesca da lui preferita in un certo periodo della sua vita, nè presenta la sua maniera, almeno consueta: esso, del resto, è attaccato coi chiodi alla croce, ma non ne fa parte integrante, anzi per adattarvelo si dovette di dietro toglierne qualche parte. Per incidenza può inoltre rammentarsi il fatto che anche Benvenuto Cellini nel Crocifisso ora conservato a Madrid nell'Escoriale, non usò nè il tipo nè la maniera solita, avendo ivi seguito certa sua idea devota. Ma fatta qualcha riserva pel Cristo, se invece d'un rilievo s'avesse un disegno, non sarebbe possibile negarlo all'Orsi; or sapendosi che all'Orsi furono richiesti disegni per opera d'oreficeria, perchè anche la Pace non potrebbe essersi eseguita su disegno di lui? Certo l'opera fu eseguita quando l'Orsi viveva ed a Reggio godeva di grande stima, e fu eseguita per la cattedrale di Reggio, ove si conservano le reliquie dei due santi che vi sono rappresentati.

Accresce probabilità a questa supposizione il fatto ch'egli godè grande reputazione specialmente come disegnatore: lo proclama la sua iscrizione sepolcrale e lo confermano tutte le memorie che si conservano di lui. Il manoscritto citato dal Tiraboschi dice che « prima di morire fece Lelio molti e vari disegni, in particolare alcuni filozzi di donne che andavano a lavorare in casa sua di notte con i lor puttini, che facevano diversi gesti, hor piangendo



hor ridendo, e le donne tra di loro atti di meraviglia e di stupore, opere tutte bellissime... e che si conservano ne' più segreti camerini della Roccha » di Novellara. Un inventario



Pace d'argento, disegnata da Lelio Orsi. Cattedrale di Reggio Emilia

del 1729 dà l'elenco di 100 di quei disegni, « parte ad acquerelli, parte a lapis nero e parte a penna », che vi si conservavano ancora « entro cornici intagliate e dorate, e parte d'ebano con cristalli ». Il Malagoli ne riporta i soggetti svariatiissimi, madonne e santi, deità marine, leoni che assaltano uomini a cavallo, una fiera, una stregheria, fatti storici, scene famigliari... Forse erano parte di questi disegni quelli passati negli appartamenti dell'ex-duca di Modena, dei quali non si ha più memoria. D'altri disegni menzionati nei documenti dà notizia a più riprese il Venturi nella sua opera sulla Galleria Estense. Non è da credere che tanti disegni conservati fin quasi ai nostri giorni siansi perduti; è anzi sperabile che quelli descritti in questo articolo servano a farne identificare altri ora assegnati ad autori diversi oppure anonimi.

Dopo l'esame minuzioso, noioso, ora qui compiuto, di tante opere dell'Orsi, si hanno gli elementi necessari per farsi un concetto adeguato della sua personalità artistica, che senza aver nulla di straordinario meritava tuttavia d'esser meglio conosciuta. Esso imitò palesemente il Correggio, Michelangelo ed anche Raffaello, ma prese da loro ciò che si confaceva alla sua indole: la delicatissima poesia del Correggio, la sublimità del pensiero del Buonarroti non le comprendeva, e dal primo prese la gaiezza del colorito e lo scorciare arditissimo delle figure, dal secondo la grandiosità e la gagliardia delle membra poderose, senza ricercarne l'intimo se non per esprimere una vigoria d'animo corrispondente alla vigoria dei



corpi; ma qualunque soggetto gli si desse a trattare, una madonna od una battaglia di cavalieri nudi, una chiesa od un gingillo da signora, egli era pronto ad improvvisarne il disegno con magistrale sicurezza, come era pronto a porre in opera i progetti, valendosi di numerosi scolari, operai, artefici, solo timoroso di dover *stare indarno*: egli insomma fu per la piccola corte dei Gonzaga di Novellara ciò che Giulio Romano fu per la maggior corte dei Gonzaga di Mantova.

La tradizione lo dice faceto e di buona compagnia; le opere lo mostrano volgaruccio e bizzarro, quale appare anche dai nomi dati ai figli: Fabbricio, Scipione, Orazio, Corinna! Nella residenza comunale di Novellara si mostra un ritratto di vecchio pittore, sbarbato e calvo, sotto figura di San Luca, che si vorrebbe rappresentasse Lelio Orsi. Potrebbe esserlo; si conoscerà il vero quando torni a saltare fuori da qualche raccolta di stampe o dalla polvere e dalle ragnatele d'un solaio un esemplare del ritratto inciso pubblicatosi lui vivente a Reggio. Allora potrà veramente dirsi quasi risuscitato a nuova vita un artista che pareva ridotto ad un mito.

G. B. TOSCHI.

# COPPO DI MARCOALDO E SALERNO DI COPPO

## PITTORI FIORENTINI DEL MCC



IL PITTORE Coppo di Marcoaldo, se non è sconosciuto del tutto, è però certo tra coloro che gli storici dell'arte hanno segnato fugacemente ne' propri volumi, più a titolo di ricordo che di merito. Ei fu di quegli umili maestri, i quali, adoperandosi a dirozzar modelli, venutici d'oltre mare, precorsero il « grido » rinnovatore di Giotto. Essi non ebbero la lucida e intima visione dell'arte; essi non seppero intuire quella larga armonia di colori, che doveva più tardi smagliare nello svario de' drappi e de' veli, tra i cori degli angeli e le moltitudini de' beati, percossi dai fulgori divini: i loro pennelli non conobbero le soavi primavere del paradiso, dense di fiori meravigliosi; nè gli arbori delle sacre foreste dai rametti ricurvi sotto l'abbondanza prodigiosa de' frutti maturi. Umile fu la loro opera: ristretta a pochi modelli, frenata da una povera tavolozza di tinte livide e cupe.

A esprimere la verità dell'intimo sentimento mancava ad essi la perfezione della tecnica: le loro figure rappresentano uno sforzo tra il concetto e la forma, dove il sentimento rimane schiavo di esemplari tradizionali, ai quali l'occhio era oramai abituato e dai quali i pittori stessi non sapevano completamente emanciparsi.

Henri Delaborde ha scritto che le tavole di questi modesti, e talvolta ignorati precursori, « n'accusent que des intentions des progrès relativement timides ».<sup>1</sup> E infatti, a chi ben studi le rare opere che di essi ci rimangono, non sarà difficile notare come le rigidità bizantine si facciano a mano a mano più dolci e miti nei volti delle loro madonne, e come prendan grazie delicate nelle nudità rotondegianti del Divin Figlio, e come si addolorino quasi nel rappresentare lo stato miserando di un corpo umano, che confitto in croce vi spira dopo il martirio del digiuno e della flagellazione.

Parlino pure il Crowe e il Cavalcaselle, a proposito dell'opera di Coppo, di « goffaggini e di deformità », ma non si giunga sino a negare a questi maestri d'immagini il merito di aver dischiuso la via, per la quale, più tardi, Giotto passò

Dietro alle peste delle care piante,

(*Inf.*, c. 23).

<sup>1</sup> *Les origines de la peinture italienne avant l'école de Giotto*. « Revue des Deux Mondes », 15 settembre 1866.





Madonna del Bordone, opera di Coppo di Marcoaldo. Siena, chiesa dei Servi



\* \* \*



OPPO DI MARCOALDO nacque in Firenze nel popolo di San Lorenzo: quando nato, non sappiamo; ma è da supporre all'incirca tra il 1225 e il 30. Queste sue prime notizie biografiche ci son date da un libro che rammemora quella infausta giornata del 4 settembre 1260 in cui l'Arbia parve correr sangue, e, a dir del Villani, « fu rotto e annullato il popolo vecchio di Firenze ». « *Coppus dipintore populi Sancti Laurentii* ». <sup>1</sup> Il libro lo ricorda così, artista e guerriero: di quelli certo, fa bene pensarlo, che non emularono Bocca degli Abati, bensì Giovanni Tornaquinci; di quei fieri e intrepidi popolani, che sino al tramonto sperarono di veder il tergo alle schiere ghibelline, dove primeggiava Farinata degli Uberti, e che, contro l'urto tedesco del conte d'Arras, tenner fermo disperatamente.

Ma la fortuna fu avversa. Enorme la strage; grande il numero de' prigionieri, e Coppo, forse, tra questi.

Una coincidenza lo fa pensare. Pochi mesi eran corsi dalla giornata di Montaperti, e a Siena appunto, dove i prigionieri erano stati trasportati, troviamo la prima tavola del nostro « dipintore », la quale tuttora a Siena conservasi nella Chiesa de' Servi. È una rappresentazione della Madonna col Divin Figlio seduto sulle ginocchia, con due angioletti, su in alto.

Andò tale immagine sotto il nome di *Madonna del Bordone*, perchè la cappella, nella quale il dipinto ora trovasi, fu già di casa Bordoni, passata poi ai Biringucci; ed i cronisti senesi, che questa Madonna ricordano con ammirazione reverente, non tralasciano di accennare a certi miracoli da essa compiuti, avendo tra l'altre cose « più volte parlato, scrive il Buondelmonti, alla devota sua serva Bartolomea Cardavelli ».

Sull'autenticità di questa tavola parve un tempo sorgessero vaghi dubbi; ma non è il caso d'insistervi. All'opinione del Romagnoli e di Giovanni Rosini, che attribuirono il dipinto al senese Diotisalvi Petroni, risponde concorde l'attestazione de' cronisti paesani che affermano, invece, esser quella sacra immagine opera di Coppo di Marcoaldo.

*La storia della Chiesa de' Servi*, compilata nella prima metà del Seicento dal padre Filippo Buondelmonti; le miscellanee manoscritte del Benvoglianti, che di detta chiesa ragionano; la *Descrizione inedita delle cose più notabili di Siena*, scritta nel 1625, e attribuita a Fabio Chigi, che fu papa sotto il nome di Alessandro VII, son là ad attestare l'autenticità del dipinto di Coppo.

In quest'ultima *Descrizione* leggesi, infatti, che nel 1625 conservavasi ancora il ricordo dell'autore della *Madonna del Bordone*, insieme con la data dell'anno nel quale il dipinto fu eseguito, in una iscrizione che diceva così:

MCCLXI - COPPVS DE FLORENTIA ME PINXIT.

« Sebbene questa iscrizione sia dovuta sparire quando fu variata la forma della tavola e rifatta la cornice, la quale è evidentemente moderna, tuttavia nessuno vorrà impugnarne l'autenticità ».

Tale è anche l'opinione de' dotti compilatori della *Guida artistica della città e contorni di Siena*, i quali saviamente concludono, avvertendocene: « come gli storici dell'arte ben potranno da questo lavoro cavare evidenti e forti ragioni in favore dell'indipendenza della scuola fiorentina al tempo di Cimabue ». <sup>2</sup> E più innanzi, aggiungo io, chè pel borgo fiorentino non era ancor risuonata la festa memoranda e già Coppo, ad ingannar forse le

<sup>1</sup> C. PAOLI, *Il libro di Montaperti*, pag. 25.

C. IV, 4, c. 151-152.

<sup>2</sup> Biblioteca comunale di Siena. BUONDELMONTI, *Storia della Chiesa dei Servi*, Cod. del secolo XVII, B. VII, 14, c. 9. BENVOLGIENTI, *Miscellanea*, mss.

*Guida artistica della città e contorni di Siena compilata da una società di amici*. Siena, tipografia Lazzeri, 1883, pag. 106 e seg.

durezze e le malinconie della prigionia e dell'esilio, aveva posto mano e compiuto la sua bella Madonna, da' sandali gemmati, pura e semplice come la fede che l'aveva ispirata, e, benchè scevra da pedantismi bizantini, degna in tutto di essere accolta e di rimanere in quella che il Taine chiamò « la cité de la Vierge », Siena.

\* \* \*



EL 1265, la sorte de' Guelfi di Firenze era immutata: profughi e malmenati, con le case arse, ramingavan qua e là, inseguiti dovunque dalle arroganze e dalle persecuzioni della parte avversa, alla quale dava lena il mal senno del conte Guido Novello, vicario di Manfredi.

Fu in quel tempo che anche Coppo, forse perchè costretto per le ire delle fazioni a star lontano dalle mura della propria città, forse perchè spinto da ragioni o da necessità di lavoro, venne a Pistoia. A Pistoia, dove convenivano artisti d'ogni parte d'Italia ad edificarvi chiese, ad abbellirle con marmi e pitture, ad arricchirle di oreficerie preziose. La fama di questa ospitalità artistica, dovuta per la massima parte all'opera di San Zenone e a quella di San Jacopo, dovè esser nota e diffusa ben presto.

In quel primo trentennio della seconda metà del Duecento, l'elenco degli artisti venuti a Pistoia è ben ricco di nomi, e notevoli.

Cmo, vi aveva mandato i suoi « marmorari » capitanati da Maestro Guido; Pisa, il celebre Nicola; Lucca, il ramaio Jacopo di Orlandetto; Firenze, nel '60, Lapo pittore,<sup>1</sup> e lo scultore Maestro Buono co' suoi compagni Cenni, Uliverio e Schiatta; Siena, Maestro Pace di Valentino, orafo insigne, e via via, una sequela di minori.

A quest'ultimo, a Siena, gli operai di San Jacopo avevano, nella primavera del 1265, inviato Tedesco Magalotti, con incarico di chiamare a Pistoia il celebre orafo e di commettergli un calice adorno di perle e di pietre rare, e insieme un *testavangelo*.

All'andata di Maestro Pace, o Pacino, deve, secondo me, riconnettersi il fatto dell'aver Coppo lasciato Siena, per recarsi ei pure a lavorare in Pistoia. Le circostanze danno per lo meno alla cosa una gran parvenza di verità. E che Maestro Coppo fosse andato a Pistoia compagno di Pace, come Ugolino Oddorigli,<sup>2</sup> orafo pure senese, e come altri avevan fatto, propendo a crederlo, sia perchè nel luglio di quel medesimo anno il seguente documento ci conferma la presenza del pittore fiorentino, intento a frescare una delle pareti interne della cappella di San Jacopo; sia perchè al *testavangelo* di Pace, portato a compimento verso l'ottobre, anch'ei concorse con l'opera propria. Opera che accrebbe di un « bell'arredo » la già ricca Sacrestia pistoiese, della quale un concittadino di Coppo, Dante, nato appunto in quell'anno '65, doveva più tardi infuturare il ricordo nel canto XXIV dell'*Inferno*.

Ed ecco il documento:

*Opera di San Jacopo — Filza I, carte 96<sup>t</sup>. (Archivio del Comune di Pistoia).*

« 22 luglio 1265.

« Coppo florentino pictori filio quodam Marcoaldi pro suo pretio et mercede pro pictura facie (*sic*) muri deintus cappelle Sancti Jacobi iuxta portam versus mercatum per quam portam intratur in cappellam. Pro calcina operata in dicta facie muri et pro pontibus et

<sup>1</sup> SEBASTIANO CIAMPI, nelle *Notizie inedite della Sacrestia pistoiese de' Belli arredi*, ecc. Presso Molini Landi e C<sup>o</sup>, MDCCCX, a pag. 86 e 142, scrive erroneamente che Maestro Lapo dipinse in Pistoia, nel 1259, invece che nel settembre 1260, essendo operai di San Jacopo Gherardo Genovesi e Baldetto di Ugolino, e Podestà del Comune Cavalcante Cavalcanti da Firenze. Tale inesattezza ripeterono pure

il Crowe e il Cavalcaselle. Dei molti errori che si riscontrano nelle *Notizie* del Ciampi, per il periodo che corre dal 1250 a 1300, avrò luogo di parlare con più larghezza in un capitolo premesso ad un volume che vo da tempo allestendo su *Dante e la « lana » di Vanni Fucci*.

<sup>2</sup> Il CIAMPI, op. cit., pag. 56 e 128, scrive erroneamente Ugolino di Arrigo.

« pro omnibus aliis expensis deductis pro predicta dipittura recepit et habuit coram me  
« R[ainaldo] notario et testibus infrascriptis a supradictis operariis pro dicta opera, coram  
« presbitero Gradebene et presbitero Gherardino cappelle Sancti Jacobi et Tegrino Clariti  
« et Tedesscho Magalochi testibus xj . kl . augusti die martis. . . . . libr. xxij bonis  
« den. pis.

« Item Coppo predicto die predicta et coram dictis testibus pro indoratura tabule testa-  
« stavagneli de intus ad aurum suis expensis omnibus predicta de pictura . . . . .  
« sol . xxx . pis. ».<sup>1</sup>

Siamo al 1274.

Sono trascorsi circa nove anni dal dì che Maestro Coppo lasciò Siena, forse esule, forse compagno di Pace, o probabilmente l'uno e l'altro, per recarsi a Pistoia: nove anni trascorsi e Coppo è ancor quivi.

Un documento, sino ad ora ignoto, ce lo attesta: e il documento è di tal genere da far pensare che, a Pistoia, il pittor fiorentino non fosse ritornato a compier lavori, chiamatovi dopo la fama lasciata pe' freschi della cappella di San Jacopo; ma che invece a Pistoia avesse stabilmente fissata la propria dimora, sino dall'anno 1265. Già, questo nuovo documento non lo chiama più *Coppo fiorentino*, come nella nota di spese del '65; ma semplicemente *Maestro Coppo*, come quello che oramai in Pistoia, e tra' pistoiesi era noto, per lunga dimestichezza.

Nel '74 Coppo di Marcoaldo non è più solo; suo compagno di lavoro, forse anche di stenti, è un figlio, Salerno, pittore ei pure; uno di quegli umili precursori ignorati, che io addito oggi, per la prima volta, agli storici dell'arte.

Il documento, che ho sopra ricordato, racconta questo.

Nel 1274, l'arciprete e i canonici della chiesa di San Zenone, oggi cattedrale, e gli operai di San Jacopo, fanno istanza al Potestà, al capitano del popolo e agli Anziani di Pistoia affinché questi diano la necessaria approvazione per alcuni dipinti da fare eseguire per la chiesa maggiore di San Zeno.

I dipinti eran questi: due Crocifissi, una Beata Vergine, un San Giovanni e un San Michele. Tali opere, poichè riuscissero veramente eccellenti e degne di ammirazione, si domandava che fossero eseguite dal pennello di Maestro Coppo e di suo figlio Salerno. E tanto forte era il desiderio che a questi due pittori, e non ad altri, i Crocifissi e le immagini sacre fossero commessi, che nella stessa istanza gli operai di San Jacopo si esibiscono di ritirare dalla paga che spetterà a Salerno, pel suo lavoro, tanto danaro, quanto sarebbe occorso per riscattare il povero pittore dalla prigione, dove allora si trovava, certo per debiti, cacciato dentro da' suoi creditori, secondo il diritto sancito nel *Costituto Pistoiese* di quel tempo. L'istanza de' canonici, portata al Consiglio del popolo, ottenne il consenso della maggioranza.

La deliberazione solenne, che qui riferisco nella sua integrità, dice così:

*Opera di San Jacopo* — Filza CCCLXXIII, carte 9. (Archivio del Comune di Pistoia).<sup>2</sup>

« 1274.

« [In] generali Consilio Communis et Populi Pistorij in maiori ecclesia dicte civitatis sono  
« campane et voce preconia, more solito congregato, mandato dominorum Potestatis et Capi-

<sup>1</sup> Questo documento, già inesattamente e mutilo, fu riprodotto dal CIAMPI (*Sagrestia de' Bell'arredi*, documento XXII, pag. 143); fa parte della nota di spese e pagamenti compiuti nel mese di luglio dagli operai dell'Opera, Nicolao Lighi e Cacciatino Accursi, come si legge a c. 96<sup>r</sup> della Filza cit. « *Hec sunt expense et solutiones facte a Nicolao Lighi et Cacciatino Ac-*

*cursi operariis opere Beati Jacobi apostoli pro ipsa opera, de mense julij* ».

<sup>2</sup> Il documento porta la lettera R..., ma deve leggersi: *Rainaldo*. Fu, infatti, Rainaldo di Clarito, notaro « *auctoritate sacri palatii* », scribe e sindaco dell'Opera di San Jacopo, in quel tempo, come ricavasi da c. 98 e 99.



« tanei, de voluntate dominarum Antianorum [in]stantis temporis instantium dicto Consilio,  
 « propositum fuit in dicto Consilium postulatum pro parte dictarum Potestatis et Capitanei  
 « quod cum per homines Comunis de Carmignano, etc.

« Item quod dicto Consilio fieri placet de petitione porrecta a dominis Archipresbitero et  
 « Canonacis majoris ecclesie pistoriensis et ab operarijs beati Jacobi apostoli tenor cuius talis est:

« Ad honorem Dei omnipotentis et beate Virginis Marie et ad honorem et reverentiam  
 « beati Jacobi et Zenonis patronorum civitatis Pistorij suplicant vobis dominis Potestati Capi-



Crocifisso, di Coppo da Marcoaldo nella sagrestia della Cattedrale di Pistoia

« taneo et Antianis, Archipresbiter et Canonaci Sancti Zenonis et Operarii opere Sancti Jacobi  
 « quod cum ordinatum sit fieri debere in dicta ecclesia maiori unum crucifixum pulcrum et hono-  
 « rabilem et duas tabula pulchras et honorabiles in coro et super coro ipsius ecclesie et etiam  
 « unum crucifixum cum una trabe super altare Sancti Michaelis dicte ecclesie et etiam una figura  
 « seu sepultura Sancti Michaelis in quibus etiam tabulis debet esse figura Beate Virginis et Sancti  
 « Johannis et dicte picture deberent fieri et oportere fieri per magistrum Coppumet Salernum  
 « eius filium pictores et fabros ipsorum opererium (*sic*) et aliter fieri non potest, cum dictum opus  
 « sit magnum, placeat vobis providere statuere et ordinare quod dictus Salernus qui est in car-  
 « cere Communis Pistorij extrahatur de dicto carcere dando optimos fideuxores (*sic*) Comuni  
 « Pistorij de solvendo XX partem condemnationis de eo facte cum habeat pacem a suis  
 « inimicis secundum formam constituti Pistorii vel de reddeundo in dictum carcerem ad volun-  
 « tatem Potestatis hinc ad iiij menses si non soluerit, quam solutionem facere non potest  
 « cum sit pauper persona sed facere est paratus de salario quod habere et percipere debet  
 « ab operariis dicte opere, pro suo labore et mercede predictarum picturarum qui etiam ope-  
 « rarii Sancti Jacobi sint parati salarium ipsius Salerni retinere et conservare pro solvenda  
 « dicta condepnatione ad voluntatem domini Potestatis Communis Pistorij.

« Grita quondam Foresi consuluit quod pro rata Communis Pistorij ad presens.

« In reformatione dicti Consilii dictata per dominum Francisschum Iudicem et per Mai-  
 « nettum Mazhei et per Cellum Baldi laicos sapientes electos in dicto Consilio per dominum  
 « Potestatem, etc., ad levandum et sedendum facto et revoluto partito placuit majori parti  
 « dicti Consilij de Salerno in preposita nominato in omnibus et per omnia fieri debere et  
 « observari et executioni mandari ut in petitione seu preposita de ipso loquente ad singula  
 « continetur et prenarie cantum est ».

Maggiori illustrazioni a questo documento sarebbero superflue. Esso contiene in sè stesso, insieme col ricordo di disgrazie e di miserie, la prova della celebrità goduta ai suoi tempi da Coppo e da suo figlio: celebrità travolta ed annullata di poi, in fretta, dagli eventi.

I progressi dell'arte, i gusti mutati, fecer dar di bianco ai vecchi affreschi per sovrapporvene de' nuovi; gettare al fuoco le immagini prima adorate, per sostituirle con altre.

Fortuna de' tempi!

Con amorosa assiduità ho ricercato i resti dell'opera di maestro Coppo: non dico gli affreschi, chè nulla oramai avanza nella cappella di San Jacopo, quale a tempo di Coppo appariva.

Certe deliberazioni dell'8 marzo 1602 e del 12 novembre 1603 stabilirono di cambiar sede alla vecchia cappella; e così, trasportato altrove l'altare d'argento, mal raffazzonato nel 1787 da Francesco Ripaioli, questa fu tramezzata da muraglie, sbranata da porte: divenne magazzino ciò che era stato luogo di raccoglimento e di preghiera, mèta di lunghi dolorosi pellegrinaggi, asilo di tante anime contristate, speranza di tanta povera carne umana flagellata e decimata dalle pestilenze.

Questa demolizione dell'antica cappella di San Jacopo fu un'estrema conseguenza di quella furia devastatrice, passata sino dagli ultimi anni del 1500 sull'austera e petrigna chiesa di San Zenone: furia inconsulta che doveva lasciar poi dietro di sè tante goffaggini e deformità e brutture di stucchi, di ori e di vernici.

Il pulpito di Guido da Como veniva atterrato per adoperarne le colonnette nella costruzione di un pozzo, mentre i fianchi marmorei, scolpiti a rosoni e arabescati di smalti neri, venivano sfasciati per lastrarne un pezzo di chiesa: medesimamente Francesco Partini « per sua devottione » volle nel « febbrajo 1591 » che si « resarcisse et ornasse con oro et altri lavori la Madonna che è nella colonna quadra dallo altar grande da man ritta », « essendo stata già ridipinta per divottione di una donna, con lavori grossi et pittura, con poca decenza della immagine et luogo: essendo antica già dipinta alla greca! »<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Questa e le seguenti notizie, relative ai barbarismi commessi sulla fine del XVI e sul principio del

XVII secolo nella cattedrale di Pistoia, specie per opera dell'architetto Sigismondo Lafri, furon tolte da un ma-



Un giorno (16 ottobre 1598) il santuario Scarpellino, per ordine del provveditore di San Zeno, si dà a malmenare e assottigliare le gravi e solenni colonne di macigno delle navate, « perchè le base avevano assai di corpo et occupavano molto gl'anditi per le navi tra gli archi »; un altro (6 luglio 1599) si scrosta dalla tribuna un prezioso mosaico, forse di fra Jacopo da Torrita, « et si raccolse con li lenzuoli ». Nota come le figure del mosaico « erano un Ascensione di Cristo che sedeva sopra un seggio a guisa di piomaccio, retto da quattro angoli, et da man ritta era un San Zeno et da man manca un San Jacopo; le parole a' piedi dicevano:

*Iste Dei natus — Galilei nube velatus  
cum resplendet in eadem carne manebit ».*<sup>1</sup>

Dopo la tribuna, che era pur dipinta con le figure degli Apostoli e con le storie dei miracoli di San Zeno, fu sottovoltato e mandato in rovina l'« altare vecchio »: « non si trovò memoria alcuna, scrive il diarista, eccetto che da tre paia di speroni dorati di rame: si dicevano essere di cavalieri di speron d'oro, all'antica. Si trovò una treccia di donna, rossa ».

Visibile e strana testimonianza davvero della vergogna in cui s'era caduti!

Non gli affreschi adunque di maestro Coppo, ma le tavole, ricercavo. Una notizia del Ciampi, tratta dalla *Pietà di Pistoia* del padre Dondori, mi pose sulle tracce.<sup>2</sup>

Nel 1666 il Dondori scriveva: « Nell'entrata di detto coro (della chiesa di San Zenone) più anticamente si vedeva prendere una gran croce dipinta in tavola nel 1235, che oggi è nella canonica; e per tavola principale dell'altar maggiore serviva quella che oggi è nell'oratorio di San Luca, vicino alla porta, non più larga di quattro braccia, nè più alta di otto, dove è dipinta la Beata Vergine Nostra Signora col Redentore in braccio, opera di maestro Coppo di Fiorenza nel 1272 ».

Risalire alla fonte di questa notizia non fu difficile. Il Dondori l'aveva certo tratta dal *Vacchettone* dell'arciprete Fioravanti e dal luogo appunto dove questi ragiona « della forma et stato antico della cattedrale ».<sup>3</sup>

noscritto dell'arciprete Fioravanti, della cui vita non sarà inutile aggiunger qui un breve cenno, anche perchè il nome suo fu a torto dimenticato da biografi paesani, che pur talora lo saccheggiarono, senza citarlo, o lo citarono, spropositando ciò che esso aveva giustamente narrato.

Cesare Fioravanti nacque da Giovanni Battista e da madonna Chosa di messer Pavolo Fioravanti e fu battezzato in cappella di San Giovanni in Pistoia l'11 agosto 1546 (Arch. com. pist. Battezzati, filza 3<sup>a</sup>). Sali nel sacerdozio sino al grado di arciprete della cattedrale; del quale ufficio prese possesso il 24 agosto 1575. Appassionato raccoglitore di memorie paesane, lasciò in un grosso volume cartaceo, che conservasi nell'Archivio del Comune di Pistoia sotto il nome di *Vacchettone del Fioravanti*, appunti e notizie di sommo interesse e di esattezza assai scrupolosa. Le cose del tempo suo segnò giorno per giorno a mo' di diario; ma più qua e più là intercalò indici e copie e regesti di pergamene capitolari che il Fioravanti ebbe maniera di consultare durante il riordinamento delle scritture dell'Archivio de' canonici, commessogli nel 1586. Le ultime notizie da lui segnate nel *Vacchettone* giungono sino a 5 e 6 giorni innanzi ch'ei pervenisse al suo fine, che fu il dì 16 ottobre 1624, come è scritto nel libro de' morti di quel tempo (Archivio

comunale pistoiese, filza 21, c. 39<sup>a</sup>). Da carte 39<sup>b</sup> del *Vacchettone* ricavasi che il Fioravanti fu pure possessore della *Moria de' Bianchi* di Ser Bartolommeo Dominici: notizia confermata dal manoscritto che conservasi nell'Archivio Marchetti in Pistoia. Fra le orazioni sacre e i cerimoniali di sagrestia trovansi notate nel suo zibaldone massime e sentenze strane, delle quali ecco un saggio: « Tutte le cose quasi che finiscono in A hanno dello attaccaticcio, come gramignia, el-lora, farina, stoppa, femmina et similia; però, fuge mulierem ».

<sup>1</sup> L'arciprete Fioravanti a c. XXXVIII<sup>b</sup>, manoscritto citato, attribuisce il mosaico a un tal frate Francesco, scrivendo: « Fra Francesco da Turrita l'anno 1308 fece il Dio padre della tribuna del duomo con San Jacopo et San Zeno: si disfece l'anno 1599 ». La differenza tra Jacopo e Francesco forse si deve ad un materiale errore di lettura; ad ogni modo di queste e d'altre questioni, relative agli artisti che lavorarono nella cattedrale e nella cappella di San Jacopo di Pistoia, mi riservo di parlare diffusamente in altro scritto.

<sup>2</sup> CIAMPI, op. cit., pag. 86 seg.

<sup>3</sup> *La Pietà di Pistoia in gratia della sua patria scritta da FRA GIOSEPPE DONDORI*, ecc. In Pistoia, per Pier Anton Fortunati, 1666, pag. 15.

Come il Dondori avesse conoscenza del *Vacchettone*



Dice il brano del Fioravanti: « ... la tavola sopra detto altare maggiore (della chiesa di San Zenone) era di una Madonna con il Bambino in collo, grande, con vaga storiotta a torno, qual tavola hoggi è sul banco di San Luca, fu posta per diporto, fatta da M<sup>o</sup> Coppo de Coppis pittore fiorentino l'an<sup>o</sup> 120075: come si vede in detta. Questo pittore dipinse in detto tempo il Crocifisso grande, che hoggi è in canonica, quale stava già sopra un cornicione che posava sopra le due colonne quadre, sopra il choro vecchio, con un lampanaio dinanzi di ferro, ma molto rozzo; con un cerchio largo un braccio e mezzo, con lumicini attorno di lampanini et il Sacramento stava nel pilastro della tribuna, da man ritta nel muro con un poco di mostra di fuori di pietra, perchè il Crocifisso anticamente per tutte le chiese stava nel mezzo di chiesa, dove hoggi, messo il Sacramento ne' cibori alli altari, sono stati levati come in Duomo, a Santo Francesco, San Giovanni ».

Il confronto dei due brani, tolti e dalla *Pictà* del Dondori e dal *Vacchettone* del Fioravanti, non lasciano dubbio alcuno: il primo è una derivazione genuina del secondo, salvo gli errori in più. Alla data 1275 che trovasi nella notizia lasciataci sui dipinti di M<sup>o</sup> Coppo dal Fioravanti, è evidente che il Dondori, o per affrettata lettura del testo fioravantiano e per non aver curata poi con scrupolo la pubblicazione del proprio volume, una volta cambiò il 7 in 3 stampando 1235, invece di 1275; un'altra, il 5 in 2, stampando 1272, invece sempre di 1275. L'errore è adunque palese, nè è a dire come il Ciampi, e quei che giurarono di poi in verbo suo, lo ripetessero ciecamente.

Ma la data 1275, così accertata, di più e di meglio ci dice: essa ci riporta a quella solenne deliberazione del 1274 nella quale si commettevano a maestro Coppo e a Salerno, per la chiesa di San Zenone, « cum crucifixum pulcrum et honorabilem » ed una tavola nella quale « debet esse figura Beata Virginis »; i due grandi dipinti da collocarsi appunto « in coro et super coro ipsius ecclesie », il « choro vecchio » cioè, del brano dell'arciprete Fioravanti ».

L'oratorio di San Luca, già proprietà dei canonici di San Zeno, è pure, come la vecchia cappella di San Jacopo, oggi scomparso; e insieme con l'oratorio la Madonna che commessa a M<sup>o</sup> Coppo nel 1274, insieme con gli altri dipinti, nel '75 fu compiuta, « come si vede in detta » tavola, secondo l'iscrizione, cioè, lettavi dal Fioravanti.

Resta il Crocifisso solo.

Quando io lo guardo pendere da una delle pareti della sacrestia pistoiese dei canonici e confronto le sei storiote che lo cingono, con la figura dolente del Redentore, penso se due mani distinte non abbian lavorato su quella tavola. Quella di Salerno, cioè, più rude nel disegnare le larghe linee, tragiche quasi, del Cristo morto e nel colorirne le carni allividite e risecchite sull'ossa; e la mano di Coppo più scaltrito nell'arte, disegnatore accurato, delicato, minuto, nel bacio di Giuda, nella scena dinanzi a Pilato, nella flagellazione, nella deposizione dalla Croce, nella sepoltura e nella resurrezione dalla tomba.

Questo io penso guardando quella croce tutta diffusa di una velatura celeste, tra' bargli di un fondo d'oro in parte scomparso, quasi dietro al livido corpo del Cristo morto palpiti un lembo dei chiari, luminosi, lontani cieli di Palestina.

Asmara (Eritrea), 18 novembre 1899.

PELEO BACCI.

---

e come lo avesse anche consultato, ricavasi da pag. 2 della *Pictà*, dove è scritto che ei trasse notizie « dai manoscritti di Cesare Fioravanti, arciprete di questa cattedrale (Pistoia) che come diligente antiquario, spogliò quanto di antico e memorevole si trova nel-

l'archivio del capitolo di detta cattedrale, e portollo in un suo libro, detto il *Vacchettone*, il quale io (Dondori) ebbi grazia di vedere, da Camillo Fioravanti suo nipote ».

## LA SCUOLA PITTORICA CREMONESE

(RICORDO DELL'ESPOSIZIONE D'ARTE SACRA IN CREMONA)



A QUALCHE tempo in qua le Esposizioni locali, che vanno diventando sempre più frequenti in Italia, facilitano di molto lo studio delle varie scuole pittoriche. Come già l'anno passato a Brescia ed a Bergamo, così quest'anno a Cremona, si aprì un'Esposizione d'arte sacra, interessante per i preziosi parati da chiesa e le stoffe sacre, ma specialmente per le molte opere di pittura di proprietà privata e di chiese, che, ben disposte nel palazzo vescovile, furono molto gustate. Poichè, quantunque i quadri provenienti dalle chiese fossero quasi tutti già conosciuti, pure fu possibile lo studiarli con più attenzione perchè più vicini all'osservatore e meglio illuminati. Del vecchio caposcuola *Bonifazio Bembo* non v'era alcuna opera e questa mancanza è molto

spiegabile se pensiamo che solamente i ritratti di Francesco e di Bianca Maria Sforza, dipinti a fresco in Sant'Agostino di Cremona, possono dirsi opera autentica del maestro e che è riuscito vano ogni tentativo fatto per attribuirgli opere della pinacoteca di Cremona, che non possono in alcun modo essere degne del pennello di questo maestro che aveva qualità così grandi.

### BOCCACCIO BOCCACCINO.

Copiosa fu invece la collezione delle opere di Boccaccio Boccaccino, che è il più interessante dei maestri del primo Rinascimento di Cremona. Egli è generalmente posto fra i pittori cremonesi, benchè sia stato piuttosto allevato nel Ferrarese. Della sua famiglia si trovano, è ben vero, tracce molto antiche negli atti notarili di Cremona ed egli stesso vi è nato, ma suo nonno Boccaccinus de Boccatiis è già indicato come « civis Ferrarie » e suo padre, Antonio, si trasferisce a Ferrara e vi acquista la cittadinanza. Questi, abilissimo ricamatore, fornisce nel 1465 parati sacri al Duomo di Cremona e nel 1466 lavora insieme al suo amico Antonio del Mazo, miniatore, alla Corte degli Este, e ne sposa nel 1486 la vedova.

Ora, negli atti matrimoniali egli è detto *cittadino ferrarese*, in altri atti pubblici del 1465 e 1476 è scritto che egli abitava in Ferrara, e finalmente nel 1486 e 1488 lo troviamo indicato col titolo di cittadino ferrarese, sicchè possiamo ragionevolmente trarne che egli avesse trasferito la sua dimora stabile a Ferrara, e che suo figlio Boccaccio vi trascorresse la sua giovinezza.

I documenti che ho citati ora si trovano nelle *Notizie pittoriche cremonesi* di Federico Sacchi, del 1872, e nell'opera di Luigi Lucchini *Il Duomo di Cremona*, del 1894. Non si conosce esattamente la data della nascita di Boccaccio, ma poichè il Sacchi ha trovato il

suo testamento del 14 gennaio 1524 e l'inventario dei suoi beni del 26 dicembre 1525, si può ritenere ch'egli sia morto fra il 1524 ed il 1525. Il Vasari dice ch'egli morì a 58 anni e quindi nulla ci fa ritenere improbabile ch'egli possa essere nato circa nel 1467. Altri biografi più recenti mettono la nascita al 1460 ed altri al 1450, ma queste affermazioni mancano assolutamente di fondamento se poniamo a riscontro ciò che ci dicono i biografi più antichi ed i documenti.

Secondo gli antichi, Antonio Boccaccio, dopo la morte di sua moglie Antonia del Zappa, nel 1484, condusse il figlio Boccaccio a Ferrara per porlo a bottega con Antonio del Mazo; di più, raccontano che Boccaccio perdette il padre quand'era ancora giovane, probabilmente nel 1490: fatti tutti che, come ognuno vede, non possono facilmente spiegarsi se la data della nascita si pone al 1460 o 1450.

Michele Caffi scrive che Boccaccio, dopo la morte del padre, si dette a seguire in pittura la maniera di Domenico Panetti e del Grandi (probabilmente bisogna intendere Ercole Roberti) e partì poi per Venezia. Quivi egli, come Andrea Solario, modificò e migliorò la sua maniera lombardo-ferrarese colla visione dell'arte della scuola dei Bellini a Venezia, seguendo specialmente come modello Giorgione e Cima da Conegliano, di cui si mostrano continue influenze nelle fisionomie e nelle movenze dei Santi, specialmente maschili, dei quadri del Boccaccino.

La sua Santa Conversazione, che ora si trova nella Galleria dell'Accademia a Venezia, è composta con squisita ingenuità secondo il tipo creato dai più valenti maestri veneziani.

Da una notizia che il Cittadella ricava da un cronista ferrarese sappiamo che Boccaccio nel 1499 era cittadino di Ferrara ed ammogliato a Barbara Tessola, ch'egli trovò in adulterio ed uccise, dopo una sua lunga assenza, e poi fuggì per sottrarsi alle persecuzioni.

Se noi potessimo porre la data del 1497 in luogo di quella del 1499, potremmo giovarci utilmente di alcuni documenti trovati da Adolfo Venturi. Di fatti, al 1º aprile 1497, Antonio Costabili, rappresentante del Duca di Ferrara a Milano, scrive ad Ercole I d'Este d'avere liberato dal carcere ed accolto in casa sua Boccaccio per poterglielo inviare a Ferrara, e prega il duca di esaminare i quadri del pittore, ch'egli stimava fra i primi maestri d'Italia.

Di più, un certo Simon de Fabro, ai 16 di dicembre del 1497, riferisce che Boccaccio, dopo essersi liberato dal carcere, era venuto a Ferrara, dove abitava in una casa, assegnatagli da Ercole I, che egli occupava ancora nel 1499.

Ora, seppure non si vuole spiegare la prigionia di Milano con qualche altro delitto commesso dal pittore, non ci resta che porre in relazione prigionia e liberazione col suo delitto familiare.

Un'altra difficoltà viene dalla lettera dubbia di Boccaccio al padre del Garofalo, nella quale gli racconta di essere stato abbandonato dal suo scolaro, lettera datata da Cremona ai 29 di gennaio del 1499, proprio quando sappiamo ch'egli era a Ferrara.

Certo egli non si trattene a Venezia oltre il 1499, dopo avere lavorato a Genova nel 1493, come sappiamo da Federico Alizeri. In genere però alternò la sua dimora fra Cremona e Ferrara. A Ferrara lo troviamo chiaramente nominato fra quegli artisti che decorarono col Costa il Coro del Duomo nel 1499 (cfr. Venturi), mentre nel 1494 dipingeva nell'antirefettorio di Sant'Agostino in Cremona i santi frati dell'Ordine degli Eremitani, ponendo il proprio nome sotto ogni figura (Zaist, Lanzetti).

È probabile ch'egli in quest'occasione conoscesse il Perugino, che nel 1494 dipingeva la pala d'altare per Sant'Agostino, e ricevesse grande impressione dalle forme e dai colori del maestro umbro.

Non è poi inverosimile ciò che del Boccaccino scrive il Vasari, cioè che egli andò prima a Firenze e poi a Roma a dipingervi, per commissione dei Carmelitani di Cremona, una Assunzione di Maria Vergine nella loro chiesa di Santa Maria in Traspontina il disegno del quadro sparito dalla collezione Beckerath a Berlino. Però il racconto del Vasari ha molte particolarità aneddotiche e va preso con precauzione. Certo è che, dopo la morte della sua



seconda moglie, Adriana Farfengo, nel 1505 egli ritorna a Cremona dove c'erano per lui grandi commissioni. Benchè suo figlio Camillo, natogli nel 1501 e che quindi non aveva che quattro anni, abbisognasse di cure materne, egli solo nel 1510 si unì in matrimonio alla sua terza moglie e ne ebbe tre figli, ai quali destinò poi legati nel suo testamento. Quindi è certo che sin dal 1505 egli pose sua dimora in Cremona, dove gli erano stati commessi grandi affreschi.

Qui i documenti ci danno tutte le varie convenzioni ed i pagamenti. Nel 1506 cominciò a decorare l'abside del Duomo, dipingendovi la figura colossale di Gesù Cristo che troneggia fra i Protettori di Cremona, Sant'Immerio, Sant'Omobono, San Marcellino e San Pietro Martire. Ai piedi della figura di San Marcellino sta scritto, secondo il Lucchini: « Pietro Offredi. L. V. Benedicto Fodrio »; sotto Sant'Omobono: « Paolo Cambiago Fab. Pref. 1506 ». Questi sono i nomi dei committenti.

Nell'*Albertina* a Vienna si conservano il disegno per questa pittura. Probabilmente nel 1508 dipinse le due figure dell'Annunciazione sull'arco.

La meravigliosa serie di affreschi eseguiti più tardi nella navata maggiore è purtroppo tanto in alto che fa bensì impressione su chi dal basso l'ammiri, ma non può essere esaminata attentamente ed accuratamente.

È quindi degno di altissima lode il dilettante fotografo signor Persico Rodolfo, che ha fotografato tutta la serie in grandi fotografie che egli ora intende di pubblicare con la collaborazione del gentile e valente ingegnere signor Ettore Signori. Su questi affreschi del Boccaccino si trovano date del 1515 e 1518, e secondo i signori Cavalcaselle e Crowe, anche quella del 1510 (?). Cremona in quel tempo era sotto la dominazione veneziana.

Nel 1509 la fabbrica del Duomo aveva bandito un vero concorso, ma appena fatto ciò, in seguito a torbidi politici, il vescovo Girolamo Trevisani dovette abbandonare la città e non poté tornarvi che quando ne furono cacciati i francesi nel 1512. Con ciò si spiega il lungo intervallo che corre fra le pitture del Boccaccino nel coro, che sono del 1506, e quelle della navata maggiore, che sono del 1515.

L'ultimo pagamento fu fatto al maestro nel 1519.

In questi affreschi Boccaccino ha rappresentato i fatti della vita della Vergine in nove composizioni che variano di grandezza, occupando talora tutto un arco, tal'altra standovi appaiate. Qui il Boccaccino ci si rivela nel carattere, che gli è proprio, d'un amabile ed ingenuo raccontatore del Quattrocento; il colorito è generalmente fresco e puro e la composizione, se non sempre immune da qualche scorrettezza di disegno è sempre spigliata. Le figure maschili, concepite spesso come ritratti, emergono con plasticità, mentre le teste muliebri sono congiunte con grazia speciale al corpo snello, avvolto in ampi paludamenti riccamente ricamati. In vero le pieghe sono talvolta un po' angolose, ma in complesso leggiadre e leggere. In questi affreschi il Boccaccino supera di gran lunga i Ferraresi contemporanei.

Ed ora veniamo a parlare proprio dell'Esposizione.

È interessante che il catalogo ai numeri 5 e 27 indichi come opere dubbie del Boccaccino i due sportelloni dell'organo della cessata chiesa di Sant'Antonio Abate, ora nella chiesa di San Michele.

Sopra uno degli sportelloni sono le due figure gigantesche dei santi eremiti Paolo ed Antonio, nell'altro è pitturata l'Annunciazione. San Paolo è rappresentato col simbolo del leone che gli scavò la tomba nel deserto, il suo amico Antonio col simbolo del fuoco, che gli valse d'essere chiamato « Sant'Antonio del fuoco ».

I due santi eremiti sono raffigurati in due figure grandiose e robuste, campeggianti sotto un arco ricco di splendidi fregi sul cielo carico di nubi. Sono figure pensate ed eseguite in modo ben superiore a quanto fa il Boccaccino, ed a me sembra che si accostino all'arte di Cosmè Tura.

Opera di tutt'altra mano è l'Annunciazione di Maria Vergine nell'altro sportellone. L'angiol vestito di color di rosa, colle pieghe rigonfie, ricorda la maniera del Boccaccino,

mentre la Madonna è ben meschina cosa. Ad ogni modo le pitture dei due sportelli, che i signori Cavalcaselle e Crowe a torto attribuiscono ad Altobello Melone, stanno fra di loro nello stesso rapporto in cui stanno fra di loro gli sportelloni dell'organo di San Marco a Venezia. Ed infatti si tratta forse anche più di un'opera fatta assieme da maestro e scolari. La parte migliore sarebbe prossima al Tura, la più debole al Boccaccino. Noi saremmo disposti a credere l'Annunciazione opera giovanile del Boccaccino e così ne rimetterebbe la sua diretta derivazione dal grande maestro ferrarese. Opera giovanile del Boccaccino è certamente il Gesù in croce (n. 2) appartenente alla fabbrica del Duomo. A sinistra del crocifisso sta, avvolta in nero mantello, la Madonna colle mani giunte, a destra San Giovanni col committente, il canonico Fodri che, secondo l'uso lombardo, tiene in mano il berretto. Povere d'espressione e di movimento sono le figure di Santa Maria Maddalena e di Nostro Signore. Nello sfondo di questo quadro, che è dipinto a *tempera* su tela, è un ampio paesaggio con alberi e monti.

La bellezza delle pieghe delle vesti e quella cert'aria d'ingenuità nel comporre, rendono simpatico questo quadro, come in genere le opere del maestro. Egli fa le teste di forma rotonda, con occhi chiari orlati di nero, veri occhi da civetta, è accuratissimo nel segnare le pieghe delle vesti e poetico nel dipingere i paesaggi; in genere l'intonazione dei suoi quadri è chiarissima.

Al n. 10 vediamo un quadro del Boccaccino colla firma falsa di « Galeazius Campus pinxit 1518 ». Vi è rappresentata la Sacra Famiglia e proviene dalla Chiesa di Sant'Agata.

Sulla sinistra del dipinto sta inginocchiata Santa Maria Maddalena che porge un vaso al Bambino. La Madonna sta di faccia ed ha il capo coperto da un panno bianco ricamato, simile a quello della Zingarella nella Galleria di Pitti. Sulla destra sta ritto in piedi San Giuseppe cogli occhi di civetta che già conosciamo.

Dietro alle figure della Madonna e di San Giuseppe è un muro buio che lascia scorgere ai suoi lati una campagna che ha tutti i caratteri di quelle che dipingeva il Giorgione, con alberi, case, monti ed un campanile.

Anche le pieghe rigonfie hanno il carattere del Boccaccino.

La firma osservata da vicino apparisce sospetta, però la data del 1518 è verosimile, perchè in questo quadro il Boccaccino ci si mostra già sottoposto all'influenza veneziana. Ad ogni modo, questa è una delle sue opere migliori.

Il dipinto su tavola al n. 28 è pure del Boccaccino. Vi è rappresentata la Madonna col Bambino in trono, fra i Santi Nazaro e Celso. Appartiene agli Istituti educativi di Cremona e proviene dalla chiesa di San Quirico. È opera di mediocre valore. Sullo zoccolo del trono si legge: « Bocacinus Bocacius F. A. 1518 ».

Bella e graziosa specialmente per l'espressione d'ingenuità che le traspare dal volto è la piccola Madonna, segnata col n. 25. Essa, vestita di veste rosso cupo, con manto turchino e col capo coperto dal solito panno bianco, sta seduta sorreggendo il Bambino ignudo che sta ritto avvicinando una mano al petto della madre. Nello sfondo è una parete coperta di tappezzeria, dove s'apre una finestra.

Questa Madonnina ha anch'essa il tipo della Zingarella di Palazzo Pitti. Il felice possessore del quadretto è il canonico cremonese monsignor Federico Federici; prima esso apparteneva alla Collezione Sonsis.

Il dipinto col n. 17 è molto ritoccato. Vi è raffigurato San Girolamo che si dà la disciplina davanti al crocifisso. Il paesaggio è dipinto con grande freschezza. Vi è un albero di fichi; sulla destra, acqua sotto un bel cielo chiaro; vicino al santo sta il leone.

Il quadro è dipinto ad olio su tavola ed appartiene all'Ospedale Ugolani Dati di Cremona.

I due sportelli d'organo (nn. 1 e 5) del Battistero di Cremona, colla Annunciazione, sono troppo povera cosa per il maestro.

Tutti questi sono i quadri esposti col nome del Boccaccino. Ora, dopo il magistrale articolo pubblicato da Guglielmo Bode, nell'*Archivio storico dell'Arte*, sul Pseudo-Boccaccino,



noi siamo in grado di poter distinguere le opere del maestro da quelle di questo suo imitatore.

Speriamo che la Commissione ordinatrice dell'Esposizione cremonese d'arte sacra pubblicherà (in parte è già successo) ben presto, come ha promesso, le riproduzioni fotografiche dei migliori dipinti della Mostra, dandoci così modo di fissare finalmente l'opera pittorica del Boccaccino per mezzo del paragone coi suoi affreschi del Duomo.

Come complemento, pubblico qui l'elenco dei quadri che la critica riconosce come opere del Boccaccino:

*La Santissima Vergine con Santa Lucia e Santa Caterina*, nella Pinacoteca di Padova;

*La Madonna con San Giovanni Battista e Santa Caterina*, nel Museo Correr a Venezia. (In questo quadro si osserva che la posizione del Bambino, di cui la Madonna tiene nella mano il piede, è come nei dipinti di Bartolomeo Veneto);

*La Vergine in trono fra i Santi Pietro e Michele, San Giovanni Evangelista e Battista*, firmato colla sigla B. B. in San Giuliano;

*La Madonna con San Giovanni Battista, San Pietro, una Santa sconosciuta e San Nicola da Bari*, nella Galleria Doria;

*La Madonna con Santa Caterina, Santa Rosa, San Pietro e San Giovanni Battista*. Questo quadro porta la firma: « Bochacinus » e si trova nella Galleria dell'Accademia a Venezia;

*La Madonna col Bambino*, nella Biblioteca Marciana a Venezia, dove è attribuita al Bellini.

Secondo me, tutti questi quadri debbono essere stati dipinti per Venezia; fra di essi quello dell'Accademia segna il massimo della perfezione.

Dopo di questo mettesi la Madonna coi due angeli adoranti (Galleria di Sir Henry Layard), la Zingarella di Palazzo Pitti, col mantello rosso foderato di verde. Questi due quadri stanno poi come congiunzione fra la Madonna dell'Accademia di Venezia e la Salita al Golgota della National Gallery di Londra.

Quest'ultimo dipinto proviene dalla chiesa di San Domenico de' Frati Osservanti, dove fu descritto dall'Anonimo nel 1537 come opera del Boccaccino, poi passò nella Collezione Picenardi, presso Piadena, di lì venne in possesso del Baslini e finalmente emigrò per l'Inghilterra.

Qui non bisogna dimenticare che la madre del Boccaccino, Giovanna del Zappa, era nativa di Piadena e parente dei Picenardi.



L'Annunziazione

la Vergine del Boccaccino (?) nel Battistero, Cremona



Io so benissimo che il mio amico Frizzoni, non ammette che questo quadro possa essere del Boccaccino; io però vi trovo tanti caratteri di questo maestro che non posso dubitarne. Il paesaggio, benchè non così giorgionesco come nel quadro dell'Accademia, pure lo rammenta nella struttura della composizione.

Per me non v'è dubbio; i cavalieri, fra cui il giovane guerriero a destra, che è forse Camillo, figlio di Boccaccio, le teste che hanno espressione di ritratti, il diadema di una delle Marie, i panni ricamati di cui sono coperte le teste, e specialmente il tipo delle figure tutto, insomma, mi persuade a credere che questa non sia che un'opera tarda del nostro pittore.

Il Frizzoni invece crede che sia del Boccaccino l'Adorazione del Bambino, che nella Galleria di Modena è attribuita a Tommaso Aleni.

Paragonando le povere cose di questo pittore colla grandiosità dell'Adorazione, io non solo aderisco all'opinione del Frizzoni, ma vi scorgo la mano d'un pittore anche maggiore del Boccaccino, probabilmente d'un qualche grande ferrarese.

Per concludere, noto qui ancora questi altri dipinti:

*L'Annunciazione di Maria Vergine*, in casa del signor Giulio Prinetti a Milano;

*La Madonna col Bambino*, nella Raccolta Santini a Ferrara;

*La Madonna col Bambino che tiene un cardellino*, nel Museo di Padova. Ma questo ultimo dipinto io dubito che possa essere del Boccaccino;

*Il Redentore benedicente*, nella Pinacoteca di Monaco, è opera della sua scuola, forse di suo fratello Bartolomeo, e la *Sacra Famiglia*, nel Louvre (n. 1168), è, secondo me, del Pseudo-Boccaccino.

#### GALEAZZO CAMPI.

Vengo ora a Galeazzo Campi, che può dirsi il successore di Boccaccio Boccaccino. Della sua vita non abbiamo notizie e solo sappiamo che egli fu a Cremona capostipite della celebre famiglia d'artisti del suo nome e che dipinse insieme con suo fratello Sebastiano, nella chiesa di Sant'Abbondio.

Da documenti si sa che i due fratelli, nel 1517, incassarono pagamenti per un altare ed un tabernacolo in Duomo, ed è fuori dubbio che Galeazzo nacque nel 1477 e morì nel 1536.

Io credo che due soli siano i quadri di Galeazzo esistenti fuori di Cremona e dei suoi dintorni; la pala d'altare colla Madonna, San Biagio e Sant'Antonio abate, firmati: « Galeazo de Campo Crem. Faciebat 1517 », acquistata da poco dalla Galleria di Brera di Milano e proveniente dalla chiesa parrocchiale di Robecco d'Oglio in provincia di Cremona, e la Presentazione di Gesù al tempio, conservata nella Galleria Lochis (n. 209), dov'è attribuita al Boccaccino.

Che il quadro del Perugino in Sant'Agostino l'abbia ispirato per la pala d'altare di Brera, fu già dimostrato dal direttore Bertini, buon'anima.

Le figure magre, colle dita ossute, le brutte orecchie, larghissime superiormente ed appuntite nel basso, e la fronte quadra ci fanno subito riconoscere le opere di questo pittore, di cui la maniera non è che un miscuglio del Boccaccino col Perugino.

Analogo al quadro di Brera è quello esposto col n. 23: la Vergine fra i Santi Sebastiano e Rocco, che proviene dalla chiesa di San Sebastiano a Cremona ed ha la scritta: « Galeas de Campo faciebat 1518, hoc opus F. F. Bernardino Rosellio », sopra un cartellino ai piedi del trono.

Il dipinto è su tavola; le figure sono metà della grandezza naturale. Maria siede in un trono di pietra; sopra a lei si libra la colomba. Sebastiano sta sulla sinistra, legato ad un albero. Il pavimento è a disegno.

Tutto il quadro mostra evidentemente le tracce dell'influenza peruginesca.

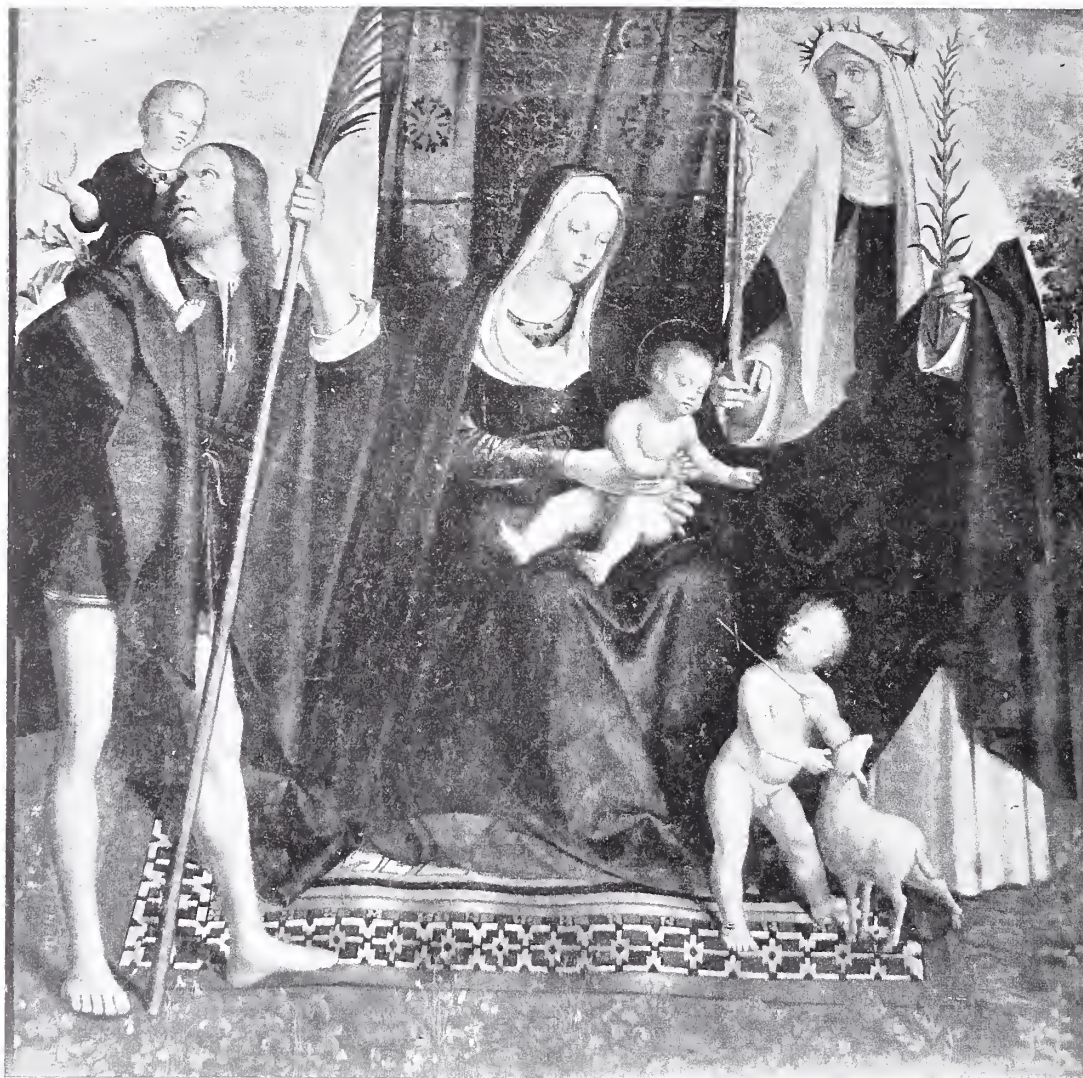


Madonna fra San Sebastiano e San Rocco, di Galeazzo Campi in San Sebastiano, Cremona



Presso a poco dello stesso tempo deve essere la grande pala d'altare, esposta al n. 4, coll'indicazione: « Maestro incognito della fine del secolo XV ». I caratteri perugineschi, la forma dell'orecchio e della fronte, tutto mi convince che questa è opera sicura di Galeazzo.

Sul quadro è rappresentata la Madonna della Misericordia venerata dai devoti. Nella parte superiore alla pala sono Sant'Omobono, Gesù Cristo crocifisso e Sant'Imerio. Le donne sono fatte come fantocci di legno. Proviene dalla chiesa parrocchiale di San Giovanni in Croce.



Madonna e Santi, di Galeazzo Campi, nel Museo civico, Cremona

Il quadro al n. 8 è dal catalogo attribuito ipoteticamente a Galeazzo, ma a me pare certo opera sua.

Questa Madonna in trono, proveniente da Sant'Agostino, ha grandi affinità col quadretto della Galleria Lochis. È su legno, di forma semicircolare: nella parte superiore è molto ritoccata.

La Beata Vergine, vestita in abito rosso ricamato d'oro, siede su di un trono che appoggia sopra uno zoccolo dorato. Entro un cerchio, su fondo bene ornato, sono scritte le parole: « Virgo decus celi, virgo sanctissima ».

Dall'alto del quadro pende un'arancia. Le figure volte di faccia sono di maniera peruginesca. Il quadro è attraente specialmente per la vivezza dei colori.





Madonna in gloria (dettaglio), di Galeazzo Campi in Sant'Abbondio, Cremona  
attribuita a Altobello Melone

Dalla chiesa di Viadana proviene il San Cristoforo col Bambino esposto al n. 12. Il cartellino che sta nella sinistra sul tronco, reca la scritta: « Galeaz. de Campo pinxit 1516 ». La forma dell'orecchio e della fronte è la solita. Il santo, in veste verde e mantello rosso, ha i capelli lunghi divisi sulla fronte. Il paesaggio è grandioso e ricco d'acqua; in genere i colori sono robusti; il Bambino però è ridipinto.

Una Madonna con San Pietro, Santa Chiara, Santo Stefano e Santa Caterina, molto guasta, è nella sala D, al n. 9; proviene dalla chiesa di Solarolo Rainerio.

Non credo che sia di Galeazzo l'altro quadro del 1518, proveniente anch'esso da Solarolo (n. 50), con San Pietro, San Paolo ed un altro santo.

La curiosa forma delle orecchie ci avverte che è anche di Galeazzo il quadro col n. 24: La Madonna in trono, San Cristoforo col Bambino, Santa Chiara. Sulla destra il piccolo San Giovannino ignudo, che giuoca con un agnello e si volge a guardare il Bambino. Questo dipinto, che prima era appeso sopra la porta della sagristia in San Domenico, è ora fra le più belle cose del Museo civico di Cremona. Si dice che vi sia segnata la data del 1503; a me però non è riuscito di scoprirla.

Due altri quadri vorrei assegnare al nostro pittore. Un dipinto n. 9, proveniente dall'antisagrestia di Sant'Abbondio, alla quale era stato regalato nel 1805 dal marchese Antonio Lodi ed attribuito erroneamente all'Altobello. Vi è rappresentata la Vergine col Bambino in gloria.

La Madonna sta sulle nuvole reggendo fra le braccia il Bambino ignudo; due angeli la incoronano.

Uno splendido angelo biancovestito si libra benedicente al di sopra della corona. Ai lati della Vergine stanno due angeli in preghiera, più in basso due altri che suonano il flauto. Tutti questi angeli sono raffigurati a mezzo corpo fra le nuvole e sono rivestiti di piume. Tre altri angeli stanno in basso; quello di mezzo suona il liuto, gli altri due il violino. Questo quadro, ch'è certamente fra i più belli del maestro, è dipinto ad olio su legno. Tutte le caratteristiche che ho già notato nelle opere di Galeazzo si trovano riunite qui: solamente noto che la curiosa forma delle orecchie è alquanto temperata.

L'ultimo quadro della serie è il grande trittico segnato col n. 15, che proviene da Santa Maria Maddalena. Nel catalogo è attribuito al Boccaccino, ma col punto interrogativo; io credo che sia una buona opera di Galeazzo. Nel mezzo è dipinto, con colori brillanti, il Presepio, dove la Madonna, colle braccia incrociate sul petto, adora il Bambino. San Giuseppe, che sta ritto sulla destra, è una splendida figura veramente peruginesca. Nel campo di sinistra è San Clemente, in quello di destra Santa Maria Maddalena, tutti e due entro nicchie al di sopra delle quali sono rappresentati a sinistra San Pietro, a destra San Paolo. Nella parte superiore del trittico è un Vescovo, Gesù risorto e Sant'Omobono. Sulla predella è raffigurata la vita di Santa Maria Maddalena: la Cena, la Santa al sepolcro di Gesù, l'Ascensione, la Santa che cosparge di unguenti i piedi di Gesù, la predica di Gesù.

Delle opere di Galeazzo Campi, non esposte all'Esposizione, cito le seguenti:

*La Cena*, affresco nel refettorio di San Sigismondo, che certamente è opera sua e non di G. F. Bembo, al quale veniva erroneamente attribuito;

*La risurrezione di Lazzaro*, in Casalmaggiore, colla scritta: « Galeaz de Campo P. 1515 »; io non l'ho vista e la cito secondo ciò che scrivono Cavalcaselle e Crowe.

Un bel frammento di predella della Galleria Borromeo di Milano colla Presentazione di Gesù al Tempio ed un'Annunciazione che vi corrisponde, che il Frizzoni nell'*Archivio storico dell'Arte* del 1890, a pag. 350, attribuisce al nostro pittore.

Galeazzo Campi, considerato in tutta la sua opera, si presenta come un quattrocentista lombardo, più arido del Boccaccino, di cui non ha nemmeno la grazia originale. Le sue figure snelle e magre, imitate dal Perugino, sono spesso pesanti; egli fa le pieghe rigonfie ed angolose come il Boccaccino, ma senza sapere imitarne la grazia del drappeggio. Però egli sarà sempre stimato come pittore attento e scrupoloso.



## TOMMASO ALENI.

Tommaso Aleni di Cremona, detto il *Fadino*, ha molte attinenze con Galeazzo Campi, e difatti, d'entrambi, lo storico Antonio Campi scrive che i loro quadri si somigliavano talmente che non era possibile distinguerli. Di certo anche l'Aleni dovette subire l'influenza del



Adorazione del Bambino, di Tommaso Aleni nel Museo civico, Cremona

Boccaccino, ma anch'esso imitò la pala del Perugino, che tanta influenza ha esercitato su tutti gli artisti cremonesi.

A quanto pare, Tommaso Aleni prese parte al concorso per l'adornamento del Duomo, però egli non vi lavorò cosa alcuna.

Suo padre si chiamava Bernardino, suo fratello Antonio.

Al n. 29 è una sua Adorazione, che era prima in San Domenico e che ora appartiene al Municipio. In un paesaggio bello sta inginocchiata la Beata Vergine in atto d'adorare il Bambino che, disteso su di un panno, volge la testa verso la madre.





San Pietro con San Giacinto, di Lorenzo Beci  
(Collezione Gio. Cavalcabò, Cremona)

osservato or ora. Nella composizione v'è come un misto del sentimento boccaccinesco col peruginesco. Sul quadro è la scritta: «Opus Tome Aleni Cremon.<sup>sis</sup> 1500». Era prima nella Collezione Bignami a Casalmaggiore e poi a Marsiglia.

#### LORENZO BECI O BECCI.

Di questo scolaro di Galeazzo Campi, secondario pittore cremonese, di cui in un documento del 31 maggio 1521 si trova registrato un pagamento per un quadro con una Madonna, erano all'Esposizione quattro quadri:

N. 7. Parte di trittico, forse frammento del n. 11, con San Pietro e San Giacinto che camminano verso destra. Proviene dalla Collezione Cavalcabò di Cremona.

Dai rami di un albero pende un panno verde, che pel colore s'intona assai bene colla veste rossa della Madonna.

Sulla destra, davanti al Bambino, sta inginocchiato Sant'Antonio abate che s'appoggia al bordone; davanti a lui sono il campanello ed il porco. A sinistra prega San Giovanni Battista, che ha la canna fra le braccia incrociate. Tra San Giovanni e la Beata Vergine stanno ginocchioni quattro begli angeli che suonano il liuto. Sul cartellino, che sta poggiato a terra nel bel mezzo del prattello fiorito, sta scritto: «Thomas de Alenis Cremonensis pinsit 1515». Le pieghe delle vesti sono a spigoli acuti come nei quadri del Boccaccino, senza però avere alcuna caratteristica del suo drappeggiare.

Il quadro è piccolo, dipinto su legno ed è stato restaurato nel 1819.

All'infuori di questo dipinto non c'è che la Madonna col Bambino e Santi, da poco acquistato dalla Galleria di Brera che possa con perfetta sicurezza attribuirsi all'Aleni.

Sul quadro di Brera la Madonna, che ha in braccio il Bambino, il quale tiene in mano un uccello, sta seduta in trono. Nello sfondo è un muro ed un lembo di paese. Sulla destra sta Sant'Antonio da Padova, sulla sinistra San Francesco che presenta alla Vergine il committente, e un fraticello che sta ginocchioni.

Il quadro è dipinto a tempera; le figure, che son quasi di grandezza naturale, hanno le caratteristiche che abbiamo

N. 11. La Madonna in trono col Bambino, col braccino steso. San Giacinto sta inginocchiato alla destra. Ai piedi di Maria Vergine è disteso un tappeto; nello sfondo è una



Madonna con San Giacinto, di Lorenzo Beci  
(Collezione Gio. Cavalcabò, Cremona)



San Sebastiano, di Lorenzo Beci  
nella chiesa di Binanuova

parete tappezzata di rosso, in cui sono finestre aperte sulla campagna. Il quadro è firmato: « Laurentius de Becis Cremonensis pingebat ». È dipinto su legno; le figure sono minori del vero. Proviene dalla Collezione Cavalcabò.

N. 14. San Sebastiano legato ad un albero; proviene dalla chiesa di Binanuova.

N. 18. San Rocco, pure della chiesa di Binanuova. A sinistra, in basso, è il cane col pane in bocca. Il quadro ha qualcosa della maniera del Crivelli; è firmato: « 1517 Laurentius de bezy ».

#### FRANCESCO E FILIPPO TACCONI.

Dei più antichi maestri cremonesi, di cui non sono opere all'Esposizione d'arte sacra, cito qui Francesco e Filippo Tacconi che nel 1464 ornarono di affreschi, ora imbiancati, il Palazzo pubblico di Cremona. Si dice che i quattro sportelli dell'organo di San Marco a



Venezia abbiano conservata intatta la firma di Francesco Tacconi colla data del 1490. Un simpatico quadro di Francesco è la Madonna in trono della Galleria nazionale di Londra, che proviene da Venezia e porta la data del 1489. Io stimo identica a questa Madonna bellinesca quella nella chiesa degli Scalzi, che un tempo era attribuita al Bellini e poi a Pietro da Messina. A quanto pare, Francesco venne presto a Venezia e vi si trasformò completamente sotto l'influenza della scuola dei Vivarini.

#### GALEAZZO RIVELLI DELLA BARBA.

Questi è un pittore rozzo, che nel 1520 dipinse nella cappella battesimale di Cremona un Battesimo di Nostro Signore, che non esiste più. Un suo trittico con Santi, dov'è la sua firma completa, e la data del 1524, si trova nell'Accademia di Bergamo, nella Sezione Lochis.

Di suo figlio Giuseppe, che fu anche poeta, il Museo Correr di Venezia possiede una Cleopatra del 1544 colla firma intera.

#### ANTONIO CICOGNARA.

Di lui si vedevano all'Esposizione miniature in un antifonario, scritto ed annotato da Giovan Pietro Gadio. Sulla prima carta, nel ricchissimo fregio di riquadro, è scritto a caratteri minuti: « Antonij Cico | gnarj opus 1483 ». Nell'iniziale **N** è un uomo seduto con un turbante in capo (vetrina *G*, 25).

Di questo rarissimo artista cremonese non conosco che un dipinto presso l'avvocato Cologna a Milano, la Madonna col Bambino al petto, Santa Caterina d'Alessandria ed un'altra Santa con un libro. Il quadro colla scritta: « 14 Antonii Cicognari 90 » è già stato descritto dallo Zaist (*I*, 47), ed in esso il pittore ci apparisce come stretto seguace di Cosimo Tura.

Nella vetrina *G*, 35, era esposto un magnifico codice membranaceo, miniato da un artista lombardo sconosciuto, e contenente i « Privilegi concessi da Bianca Maria Visconti ai Gerolamini nel 1464 (Cod. perg. del sec. XV, in astuccio di cuoio bollito, stampato e cesellato, proveniente dalla chiesa di San Sigismondo di Cremona). Vi è raffigurato lo Sposalizio di Bianca Maria con Francesco Sforza « nell'atto del toccamano alla presenza del cardinale Nardino, arcivescovo di Milano ». La conservazione ne è perfetta. I due sposi sono raffigurati di profilo; Francesco, attempato, tiene fra le dita l'anello, ed il cardinale è in atto di accostarlo a Bianca Maria, che vestita di un abito di broccato rosso e oro gli si accosta seguita da un uomo incoronato.

Sotto è la scritta: « Franciscus Sforza dux Mediolani ». Nello sfondo stanno suonatori di tromba. Questo sposalizio fu celebrato ai 25 di ottobre del 1441, appunto nella chiesa di San Sigismondo di Cremona.

Coll'accesso del Romanino nella cerchia dei pittori cremonesi il loro modo di dipingere si trasforma completamente. Una certa modernità che sinora mancava in tutti i loro quadri, salta all'occhio; il costume cavalleresco con armatura e beretto piumato è più esattamente osservato. Essi si rendono conto, che al modo di dipingere ingenuo ed intimo, usato sin'allora, bisognava sostituirne un altro, che manifestava l'intensità del sentimento anche esteriormente.

Questo passaggio dall'una all'altra maniera devesi principalmente a due artisti cremonesi: Altobello Melone e Gianfrancesco Bembo, che secondo la tradizione accompagnavano il Boccaccino a Firenze ed a Roma.



## ALTABELLO FERRARI, DETTO MELONE O MELLONI.

Di lui non v'è all'Esposizione che la Madonna, il n. 9, che proviene da Sant'Abbondio ed è assegnata a Galeazzo Campi. Antonio Ferrari, padre di Altobello, mediocre pittore di Piadena, e suo fratello Baldovino, buon intarsiatore, erano tutti e due occupati a lavorare nel Duomo di Cremona. Del resto, si fa menzione di altri due fratelli di Altobello, Giovanni Battista, ch'era pittore, e Bernardino miniatore.

Negli affreschi del Duomo, sui quali Altobello si firma: « Altobellus de Melonibus » o « Altobellus », e che portano la data del 1517, l'arte sua si manifesta come posta fra quella del Boccaccino e quella del Romanino.

Benchè il Romanino non fosse chiamato che nel 1517 a stimare i due affreschi di Altobello colla Fuga e colla Strage degli Innocenti, sulla parete sinistra del Duomo, e benchè non cominciasse le sue pitture che nel 1519 o 1520, pure si può nelle pitture di Altobello vedere qualche derivazione da lui, quantunque le teste rotonde nell'affresco della Fuga ed i molti *ritratti* nella Strage accennino ancora all'arte del Boccaccino.

Un disegno di Altobello da Melone per la Fuga si trova nel Gabinetto delle stampe di Berlino e proviene dalla Collezione Peyer di Milano, per quanto l'abbia cercato, non mi è sfato dato di rinvenirlo.

Ancor più manifesta è l'influenza del Romanino negli affreschi della parete destra, dove sono raffigurati: la Cena degli Apostoli, la Lavanda dei piedi, Gesù nell'orto, l'Imprigionamento di Gesù e la sua presentazione a Caifa. Però anche qui si possono ancora trovare reminiscenze boccaccinesche, come, per esempio, il drappeggio grandioso dell'apostolo che sta alla destra di Gesù.

Il Vasari ci parla anche di affreschi di questo pittore nella cappella della sagristia di Sant'Agostino, con rappresentazioni della vita di questo Santo; purtroppo questi affreschi sono ora coperti da una costruzione in legno moderna. Assolutamente dipendente dal Romanino è il quadro con Gesù e gli Apostoli sulla via di Emaus, che fu già in San Bartolomeo di Cremona, poi nella Collezione Castelbarco di Milano e che ora è nella Galleria nazionale di Londra. Credo che sia piuttosto opera di uno scolaro del Romanino quel Gesù al limbo nella Sagristia del Duomo, che gli viene attribuito.

Si racconta di lui che fosse anche eccellente pittore di ritratti ed anche incisore, ed a questo proposito si cita un'incisione con quattro amorini danzanti, fatta alla mantegnesca e firmata in questo modo: « Altobello V. F. ».

Altobello Melone si compiace molto di tinte vivacissime, che purtroppo spesso stridono fra di loro.

## GIAN FRANCESCO BEMBO.

Egli fu figlio del pittore Lorenzo Bembo, che nel 1462 lavorava a Cremona ed era fratello del vecchio Bonifacio Bembo. Si racconta che Gianfrancesco andasse a Firenze ed a Roma in compagnia del Boccaccino, ed il racconto apparisce vero se osserviamo la sua pala d'altare in San Pietro, nella quale si mostra con quanto entusiasmo egli si sia posto ad imitare Raffaello e Fra Bartolomeo. Nell'uno dei due affreschi nel Duomo di Cremona, che sono autenticati da un documento del 29 dicembre 1515, e propriamente in quello dell'Adorazione dei Re Magi, egli si firma « Benbus incipiens ». Nella Presentazione al tempio, che è molto più importante, tanto la profetessa inginocchiata quanto gli uomini, che hanno tutti le caratteristiche di ritratti, mostrano più l'influenza ricevuta dall'arte del Boccaccino che da quella del Romanino.

Caratteristiche di Gianfrancesco sono il colore aspro, i grossi toni bianchi negli occhi che paiono lagrimosi e stanchi. E sono appunto questi segni che c'indicano che è opera del Bembo il quadro n. 32 dell'Esposizione, che porta l'indicazione: « Incerto ». Vi è rappresentata la Madonna col Bambino ed i Santi Rocco e Biagio; questi è vestito da vescovo, ha guanti rossi, e si riconosce al suo simbolo, il pettine di ferro. San Rocco specialmente ha quegli occhi piagnucolosi e strambi di cui ho parlato. Questo quadro, che è proprietà del signor Angelo Camozzi, sta di mezzo fra la maniera di Altobello e quella del Bembo.

Il suo capolavoro è il quadro n. 6 dell'Esposizione; esso stava già in Sant'Angelo ed è ora in San Pietro di Cremona; vi è raffigurata la Madonna che ha da un lato San Cosma e il donatore, dall'altro San Girolamo e San Damiano. Tutta la composizione e la mosса della Vergine e del Bambino sono ispirate dalla Madonna del baldacchino di Raffaello; il Bambino è quasi copiato. L'alto seggio della Madonna sta in una nicchia, ed il Bambino volge lo sguardo verso il donatore, che, raccomandato da San Cosma, sta in ginocchio. Sulla destra San Damiano sta in profilo tenendo aperto un libro; fra lui e la Vergine sta San Girolamo. Questa tavola fu dal Bembo dipinta per commissione della famiglia Prezagni, ed ha un cartellino sul quale si legge: « Iohaes Franciscus Bembinus Pinxit D.<sup>a</sup> Mes. S. B. 2. 1524 ».

Quest'iscrizione ha qualcosa che la fa sembrare poco autentica, ma forse non si tratta che di ritocco. Le figure in piedi sono disegnate secondo la maniera di Fra Bartolomeo.

Il Bembo è un maestro sviluppatosi veramente in mezzo al pensiero del Rinascimento. Non si sa a chi si debbano attribuire le pitture di volta eseguite in tempera e che ora sono nel South Kensington Museum di Londra. Esse provengono dal monastero della Colomba, detta di Valverde, che sorgeva in via Belvedere, là dove ora è il palazzo Mina. Questo convento era stato fondato da Bianca Maria Sforza o da sua madre Bona, che ne fu abbadezza. Per tradizione queste pitture erano attribuite a Bonifacio Bembo, ma lo stile già avanzato esclude una tale ipotesi ed apparisce invece assai più probabile l'assegnarli a Gianfrancesco Bembo, il che però sarebbe possibile solo nel caso che l'ordinazione non fosse stata data dalla fondatrice del monastero.

Entro otto medaglioni sono raffigurate otto muse, parte sedute e parte ritte, mentre Calliope ed Apollo sono dentro nicchie di differente grandezza, sotto le quali si trovano i busti d'imperatori romani e di donne illustri. Nel centro del soffitto è una balaustrata circolare alla quale s'affacciano figure come nelle pitture del Mantegna nella *Camera degli sposi* a Mantova. Queste pitture a chiaroscuro hanno carattere spiccatamente ferrarese e sembrano opera di un artista che lavorava secondo la maniera del Mantegna. Sopra una delle pareti della sala decorata con questi affreschi era quella pittura coi Re Magi, che fu anch'essa venduta.

Tutti questi dipinti, tranne due, che stavano nella sala *D* col nome di Galeazzo Campi, erano nella sala *E*, nella quale erano poi anche altri quattro quadri di altre scuole.

N. 13. *Incerto*: La Madonna col Bambino; nello sfondo due angeli vestiti, in atto di adorazione. Tutte le figure sono rappresentate di faccia su fondo d'oro. Il quadro appartiene al conte Alessandro Calciati-Crotti di Cremona, e si dice che tempo addietro sia stato spedito a Pietroburgo dopo essere stato attribuito ad uno dei sommi dell'arte.

N. 26 (fine del secolo XV). A quanto pare, è un'opera interessante, ma debole, del Bergognone. La Madonna indica con un dito una pagina d'un libro aperto; il Bambino, dalla grossa testa, sta seduto su di uno sgabello e mangia ciliege; nello sfondo una fila di case ed una piazza, dove sono uomini, galline ed un pozzo. Proviene dal Duomo di Cremona.

N. 30. La Madonna col Bambino. È una copia d'uno dei quadri di Francesco Francia nella Pinacoteca di Bologna ed appartiene all'ing. Ettore Signori.

N. 31. La Madonna col Bambino, San Giovannino e Santa Caterina. Appartiene alla contessa Albertoni di Cremona ed è esposto come opera di Galeazzo Campi (?). Io credo che sia un'opera autentica del Bissolo.





Madonna e Santi, di Gio. Francesco Bembo in San Pietro, Cremona



\* \* \*



ENCHÈ manchino le sue più insigni produzioni, la scuola cremonese, dalla metà del secolo XVI sin verso lo scorcio del XVII è degnamente rappresentata nelle sale dall'*F* all'*I*. Le tendenze eclettiche di tali maestri appaiono qui molto più importanti ed interessanti, che generalmente non si creda. Quanta grandiosità negli affreschi, con cui la famiglia Campi ha nobilitato le mura ed il soffitto di San Sigismondo! La quantità di quadri di grandi dimensioni, che tanto i Campi, quanto Bernardino Gatti hanno dipinti in Cremona è veramente stupefacente. Il colorito del Tiziano, l'arditezza del Pordenone, la grazia del Correggio, il gigantesco di Giulio Romano, ecco i loro eccelsi modelli. Gli affreschi del Romanino e del Pordenone in Duomo li esaltano e li sollevano. Eppure anche questo passaggio da una maniera all'altra non avvenne senza che vi fossero intermediari, e questi furono Giulio Campi e Bernardino Gatti. Quegli, che è il figlio maggiore di Galeazzo Campi, dipinge ancora le pale d'altare secondo l'antica maniera, ma cerca di porvi qualcosa di più passionale; questi, che è emulo ed imitatore del Correggio, non vuol dipingere che secondo lo stile nuovo, e finisce coll'essere un barocco. Qui bisogna pur ricordare anche Camillo Boccaccino, figlio di seconde nozze di Boccaccio Boccaccino. Nato nel 1501, venne nel 1522 a Parma e si alloggiò col Correggio, col quale restò sino al 1524; lasciandolo, perchè cacciato dalla peste, volle andare ad assistere il padre ammalato a Cremona. Ivi egli muore nel 1546 ed è sepolto in San Bartolomeo. Le sue pitture più antiche sono quegli affreschi, ora imbiancati, in Sant'Agata, dipinti alla correggesca, con gran lusso di putti e puttini. Nel 1527 egli dipinse per il convento di Santa Maria del Cistello quella Madonna che è ora nel palazzo della Prefettura. Vi si vede la Vergine Maria seduta sulle nuvole che porge ad una monaca, presentata da San Biagio, il Bambino perchè lo baci, e più indietro sta San Bernardo con un guerriero armato di corazza, in ginocchio. Si crede che il guerriero e la monaca siano Massimiliano Sforza e sua sorella Ippolita, che fu religiosa in quel convento.

Al n. 21 è esposta una piccola pala d'altare che era prima nella chiesa di San Domenico, distrutta da non molto, ed è ora del Comune: la Vergine Maria circondata dalla gloria d'angeli ed i Santi Michele e Domenico. Caratteristica comune nelle figure di Camillo Boccaccino è quella di rappresentare gli occhi collo sguardo volto in basso, secondo la maniera del Parmigianino.

Il quadro che egli dipinse per la chiesa di San Bartolomeo di Cremona, e che adesso è nella Galleria di Brera, porta la data del 1532: Maria nella gloria angelica; in basso, sopra uno sfondo di paese boscoso, San Girolamo, San Bartolomeo, San Giovanni Battista e San Lorenzo. Il quadro reca la scritta: « Camilli Boccachj opus 1532 ». Le figure sono di grandezza un po' minore della naturale.

Nel 1537 lo troviamo occupato a lavorare in San Sigismondo, dove dipinge nel catino dell'abside Gesù Cristo che apparisce agli Evangelisti. Il dipinto è di maniera correggesca. Sulle pareti del coro figurò la Risurrezione di Lazzaro e l'Adultera davanti al Cristo. Di più sui pilastri del coro putti che si provano di portare la croce, e poi trofei e frutti. Ivi è la scritta colla data: « 1537 mensis Julii ». Le figure lunghe colle vesti turchine a piegoni gonfi hanno grande analogia colle pitture di Bernardino Campi, che essendo più giovane certamente ne restò impressionato. Nel 1537 Camillo lavora nella Cattedrale, nel 1541 lavora con Giulio Campi ad erigere archi di trionfo per l'ingresso in Cremona di Carlo V. Il suo autoritratto è nella Galleria degli Uffizi a Firenze, e vi si osserva una strana rassomiglianza col giovane cavaliere nel quadro *La salita del Golgota* del padre Boccaccio, che sta nella Galleria nazionale di Londra. Questo autoritratto porta la scritta: « Camilo Bocacino Pictor Cremones ipse F. ».



Madonna e Santi Nazaro e Celso, di Giulio Campi in Sant'Abbondio, Cremona



Al n. 28 è una piccola Assunta, esposta dalla famiglia Calciati-Crotti, di Cremona. È un quadretto eseguito con minuzia da miniatore, e probabilmente è opera di un maestro più tardo. Dubbia è anche un'Assunta (n. 34) della famiglia Pagliari, di Cremona, mentre è autentico un suo disegno (n. 36) per l'affresco coll'Adultera in San Sigismondo.

A giudicare questo artista dal suo stile bisogna riconoscere che egli subì influenze tanto dal Correggio, quanto dal Pordenone.

#### GIULIO CAMPI.

Questi era artista di natura assai più robusta, Egli, figlio di Galeazzo, fu maestro e modello ai suoi fratelli minori Antonio e Vincenzo ed al suo cugino (?) Bernardino. Fu eclettico nel buon senso della parola e subì assai presto l'influenza del Romanino. Visse dal 1502 al 1572. Nell'esposizione non c'era di lui che un'opera principale n. 20, la sua pala d'altare per Sant'Abbondio. La Madonna in trono, sotto un ampio baldacchino, sostiene il Bambino che le sta ritto sulle ginocchia. Ai lati del trono sono i Santi Nazaro e Celso in abito guerresco; essi si appoggiano con posa un po' sgarbata sull'elsa delle spade. Due putti si divertono giuocando coll'elmo e gli speroni posati a terra. Questo quadro, che un tempo ornava la chiesa dei Santi Nazaro e Celso, è firmato, e porta la data del 1527, è quindi da porsi come primo fra i quadri conosciuti del maestro, e rivela una forte influenza del Romanino. Caratteristica del maestro è di disegnare mani piccole con dita lunghe. La celebrità di questo quadro deriva piuttosto dal suo colorito quasi veneziano, che dal disegno. Il colore oscuro e caldo con quei forti riflessi metallici rammenta l'« Allegoria » del Museo Poldi Pezzoli, che deve essere contemporanea a questo dipinto giovanile. Giovanile è anche il bel ritratto della Donna con fiore, del marchese Fassati di Milano, che potrebbe quasi essere opera del Pordenone. Nel 1530 furono pitturati gli affreschi in Santa Maria delle Grazie a Soncino, in provincia di Cremona, ed anche la pala d'altare, già destinata a quella chiesa, e che ora è nella Galleria di Brera, è di quel tempo. Vi è rappresentata Maria Vergine nella gloria angelica; alla sua destra sta sulle nuvole Santa Caterina, a sinistra San Francesco che presenta alla Vergine il Marchese Stampa Soncino, che sta in ginocchio. Sul dipinto è la scritta: « Julius Campus Cremonensis faciebat 1530 cito ».

Dello stesso tempo è anche un altro quadro di Brera, proveniente dalla chiesa dei Cappuccini di Crema: Maria che adora il Bambino che giace ignudo a terra; a sinistra San Paolo con un donatore giovane; a destra, immersi in profonda preghiera, San Francesco ed un donatore più anziano. Nello sfondo, al di sopra di un delizioso paese, si libra un grazioso coro d'angeli che cantano. Altre opere di Giulio Campi sono: dell'anno 1535, il ritratto di suo padre nella Galleria degli Uffizi; del 1536, l'affresco colla Madonna che allatta il Bambino in Sant'Agata a Cremona. Del 1537 sono poi i quattro grandi affreschi nel coro di Sant'Agata, con rappresentazioni del Martirio della santa titolare; essi sono firmati col nome intero e data, e mostrano di essere stati dipinti sotto l'influenza del Romanino, di cui imitò il tipo del cavaliere coperto di corazza e col berretto piumato in capo. Sul dipinto della condanna è un uomo in maniche di camicia appoggiato su di una picca, di cui il disegno è al Louvre colla denominazione sbagliata di Tiziano.

Nell'affresco dove è Sant'Agata nella bara, è da ammirarsi sulla sinistra il bellissimo angelo vestito di giallo, e sulla destra due sacerdoti ufficianti.

Nel 1540 egli fece la pala d'altare per San Sigismondo, che è l'opera sua più perfetta, e porta l'iscrizione: « Julii Campi opus 1540 ». Nel mezzo d'una luminosa gloria d'angeli sta la Madonna col Bambino, che piega il corpo ignudo ad una mossa violenta. Nel basso, nello sfondo d'un verde paesaggio, San Sigismondo che presenta alla Madonna Francesco Sforza, e a destra San Girolamo che presenta Bianca Maria. I due donatori sono in profilo





Moltiplicazione dei pani (dettaglio), di Bernardino Gatti nel Refettorio di San Pietro, Cremona

e ginocchioni. All'estrema sinistra la bella Santa Daria, a destra San Crisanto, che tutti e due accennano ai donatori ed alla Vergine.

Questo quadro fu dipinto in memoria dello spotalizio dei due Sforza, che fu celebrato ai 25 di ottobre del 1441 nella chiesa di San Sigismondo, nel giorno sacro ai Santi Daria e Crisanto.

Il colore del bel quadro ricorda Tiziano, il disegno Giulio Romano. Nell'*Albertina* se ne conserva uno schizzo.

Nel 1447 dipinse a fresco pareti e soffitto della piccola chiesa di Santa Margherita. Sulla volta sono scene dell'Antico Testamento, nelle pareti storia della vita di Gesù, negli spazi fra le finestre sono figure mitologiche e Sibille. Benchè in queste pitture vi sia qualcosa di troppo baroccamente sovrabbondante, pure non vi mancano bellezze.

Nel 1557 affrescò gli scomparti del soffitto in San Sigismondo, raffigurandovi la discesa dello Spirito Santo entro un medaglione e l'Annunciazione sopra la porta dalla parte della finestra, e nei pennacchi stupende figure di Profeti.

Dal 1566 al 1568 egli è tutto occupato nei suoi lavori nel Duomo di Cremona; nel 1566 dipinge l'Arcangelo Michele; nel 1567 il Trionfo di Mardocheo, la Morte di Anania, Ester dinanzi ad Assuero, che un tempo servirono per coprire l'organo. Nel 1568 fece la Cena degli Apostoli, la Raccolta della manna, il Banchetto d'Erode, il Battesimo di Gesù, la Nascita del Battista e la Predica nel deserto. Quasi tutti i suoi dipinti nel Duomo sono eseguiti secondo la maniera di Giulio Romano.

Un suo quadro buono è anche quello colla Madonna rappresentata come protettrice di molte persone nobili, conservato nel palazzo arcivescovile di Milano.

Qui non è possibile parlare di tutti i quadri di Giulio e specialmente di quelli fatti in collaborazione coi suoi fratelli e cugino come quelli di San Paolo a Milano.

All'infuori di quel quadro, del quale abbiamo parlato, non v'è all'Esposizione alcuna cosa di lui che meriti attenzione, tranne il n. 42, una Cena in Emaus, ora del cav. Aldo Nosedà di Milano, chè è tutta secondo la maniera del Romanino, ma molto buia nelle ombre.

Giulio Campi è un pittore nobile e di talento nel principio della decadenza; egli seppe, benchè talvolta imitatore, restare pur sempre robusto ed originale. Egli dapprima è sotto l'influsso del Romanino, segue poi il Pordenone, per darsi, in seguito, all'imitazione di Giulio Romano.

I suoi paesaggi sono dipinti con grande freschezza e facilità, i suoi personaggi sono pieni di vita, ma ciò che più impressiona nelle sue opere è il suo colore oscuro e che appare come rischiarato da un'interna luce; per questo egli avanza di gran lunga tutti i suoi contemporanei.

#### BERNARDINO GATTI DETTO IL SOJARO.

È il secondo maestro della decadenza cremonese. Sono state fatte molte questioni a proposito del suo luogo di nascita, perchè egli si sottoscrive e col nome di « Bernardinus Gatti papiensis » e con quello di « Civis cremonensis ».

Io, per conto mio, ho sempre ammirato il patriottismo locale degli Italiani, e ricordo con piacere l'ammirazione che i Cremonesi manifestavano alla loro Esposizione per l'Adorazione dei Pastori del Gatti.

Noi invece, che consideriamo alquanto scetticamente l'eclettismo della decadenza e preferiamo l'ingenuità del Boccaccino, non troviamo in questo capolavoro di Bernardino Gatti che una certa venustà nella composizione delle linee che riusciva in qualche modo a levare il quadro al disopra del barocco volgare.

Il Gatti è veramente pavese di nascita, e nacque circa nel 1495. Suo padre Orlando era di Pavia ed il suo primo maestro, Zuppelli, cremonese; tutti e due erano pittori sconosciuti.





San Girolamo, di Bernardino Campi in San Sigismondo, Cremona



Certamente egli dovette venire assai presto a Cremona, perchè l'affresco gigantesco dipinto sulla parete interna della facciata del Duomo rappresentante la Resurrezione è del 1529; il disegno si trova nell'Albertina a Vienna. È raro che un artista cominci ad operare con tanto impeto nelle opere giovanili, per poi ammansarsi tanto; ma la cosa si spiega se pensiamo che furono le figure gigantesche degli affreschi del Pordenone che lo spinsero così violentemente a lavorare di maniera. In seguito deve essere stato a Parma ed avervi assorbito la poesia delle opere del Correggio, perchè la sua pala d'altare dipinta nel 1531 per il Duomo di Pavia è quieta e modesta, ed in ciò ben diversa dal suo affresco della Risurrezione. In questa pala d'altare di Pavia il maestro ci mostra ciò che egli sa fare di meglio. Fra le nubi si vede la Vergine col Bambino e due angeli che librandosi sulle ali le pongono sul capo la corona. Nel piano inferiore stanno inginocchiati San Domenico e Sant'Alessandro, giovane guerriero coperto di piastra e maglia e colla spada. Tutt'intorno all'Incoronazione sono quattordici piccoli compartimenti coi misteri della Vergine, dall'Annunciazione sino all'Assunzione. In queste piccole storie è tutto il profondo sentimento dell'artista che imitava il Correggio ed il giovane Giulio Campi.

Evidentemente il nostro artista si trattenne a lungo a Parma, poichè dipinse per il Duomo una pala d'altare colla Crocifissione e per Santa Maria Maddalena una Deposizione con figure al naturale.

Forse, in seguito allo scoppiare della peste, nel 1549 abbandona Parma e va a Cremona, dove dipinge quel refettorio di San Pietro; nel 1552 il gigantesco affresco colla Moltiplicazione dei pani.

È naturale che oggi non vi sia più chi s'entusiasmi per un affresco colossale dove centinaia di figure s'accumulano nelle più svariate posizioni. Tutta l'abilità nella composizione non basta a farci dimenticare la mancanza di sentimento e di pensiero; ma i gruppi di donne coi loro bambini e i due grandi angeli alati, che, vestiti di bianco e di rosso, si librano nell'alto del dipinto sono ammirevoli. Nel 1553 egli dipinge nella chiesa di San Sigismondo la grandiosa Ascensione di Nostro Signore sul soffitto, dove sono belli i due grandi angeli bianchi e la Risurrezione.

Al n. 7 dell'Esposizione è una sua Assunzione dipinta in stile correggesco. Nello stesso anno 1553 egli dipinge gli affreschi in Santa Maria di Campagna a Piacenza, continuando le pitture del Pordenone e rappresentandovi la Vita di Maria e San Giorgio in lotta col drago; poi in Sant'Anna un affresco colla Risurrezione.

Per lungo tempo lo occuparono gli affreschi per la chiesa della Steccata a Parma, e difatti esiste ancora un contratto e consta che egli lavorava tuttora nel 1566.

Dello stesso anno v'è nell'Esposizione, al n. 4, nella sala G, il quadro al quale già abbiamo accennato, coll'Adorazione del Bambino, dipinto per la chiesa di San Pietro. Questo quadro è dipinto alla correggesca con grande cura ed amore.

A sinistra della mangiatoia, presentato da San Pietro, sta ginocchioni il canonico Colombino Ripari, che fu abate di San Pietro dal 1549 al 1570; a destra i pastori s'inclinano pietosamente dinanzi al Bambino sorretto dalla Madonna.

Presso ad una rovina d'antico tempio volano alcuni angeli graziosi.

Il quadro è composto con pacatezza quasi classica e segna il culmine dell'attività dell'artista.

Fra il 1568 ed il 1572 egli dipinse, insieme con Lattanzio Gambara, gli affreschi sugli archi alla navata maggiore del Duomo di Parma e nel 1572 anche il quadro colla Crocifissione per l'altar maggiore della chiesa di Chiaravalle, per il quale lavoro esiste ancora il contratto steso appunto in quell'anno. Vi si vedono i Santi Benedetto e Bernardino, che, circondati da un coro d'angeli, adorano la Madonna.

L'ultimo dei suoi quadri coll'Assunzione di Maria, cominciato nel 1573 e non condotto a termine, orna l'altar maggiore della Cattedrale di Cremona ed è, come tante altre sue opere, correggesco.



*CONSOLATRIX AFFLICTORUM*, di Antonio Campi in San Pietro, Cremona



Anche a Milano ed a Bologna, dove egli morì ottantenne nel 1575, vi sono opere di sua mano.

Le Gallerie di Napoli e di Bergamo conservano alcuni quadri del Gatti. Egli, benchè s'accostasse al Correggio, fu l'ultimo dei pittori che lavorarono in Cremona che conservasse ancora forza di disegno e di colore.

\* \* \*



DEI MAESTRI posteriori, delle cui opere esposte debbo ancora parlare, cito Gervasio Gatti, nipote e seguace di Bernardino, che lavorò seguendo fedelmente la maniera dello zio. Di lui erano esposti un San Sebastiano legato all'albero (n. 3), dipinto nel 1574 per la Chiesa di Sant'Agata, a cui ancora appartiene, ed un'Annunciazione di Maria Vergine (n. 15) che appartiene al Comune. Quest'Annunciazione proviene dalla chiesa di Santa Maria in Betlemme e porta l'iscrizione: « Gervasius Gattus Dictus Sojarus Cremon. pingebat anno 1580 ». Il fondamento dell'arte di Gervasio si può trovare nell'imitazione esteriore della maniera correggesca senza però sentirne in tutto le profondità di pensiero, di cui v'è qualche traccia in talune graziose figure, come, p. e., in certi suoi dipinti in San Sigismondo. Fra questi si fa notare specialmente il Riposo durante la fuga in Egitto, dove la Sacra Famiglia è circondata da angeli e d'angeli formicola la palma pittoresca.

Nella stessa chiesa egli dipinse una libera imitazione della « Notte » del Correggio; vi si nota specialmente una ragazzina che offre delle uova.

\* \* \*

Dei due allievi di Giulio Campi, dei suoi fratelli Antonio e Vincenzo e del suo parente Bernardino non v'è da dire altro che furono più produttivi che abili. I loro lavori tradiscono un'esecuzione svelta e sbadata ed essi si compiacciono di disegnare corpi troppo lunghi a colori troppo chiassosi. È inutile di dare in questo lavoro una rassegna delle loro opere, tanto più che nei loro dipinti non si può studiare il progressivo nascere e svilupparsi dell'arte. Sono tali pratici che la decorazione interna con affreschi e pala d'altare d'una chiesa apparisce loro come un gioco fanciullesco.

Talora l'imitazione del Correggio li anima, ma è tutta imitazione esterna ed è appunto in ciò ch'essi si mostrano come veri artisti barocchi.

Di essi il principale è *Bernardino Campi*, che, dopo avere studiato da orefice, diventò scolaro di Giulio e si pose poi con Ippolito Costa a Mantova, dove studiò le pitture di Giulio Romano e finì coll'imitare il Correggio.

La sua cupola di San Sigismondo fu per lungo tempo considerato come il capolavoro a Cremona.

Nato a Cremona nel 1522, visse sino all'ultimo decennio del secolo XVI.

La sua opera più antica è certamente l'Assunzione di Maria del 1542, com'è segnato nel quadro stesso presso alla firma.

Nel 1550 vien chiamato a Milano.

Al n. 9 dell'Esposizione è un suo quadro: Santa Cecilia che suona l'organo guardando lo spettatore mentre Santa Caterina d'Alessandria si china verso di lei ascoltando, tenendo la destra appoggiata sul piccolo organo e la sinistra sulla ruota. Le due martiri non hanno nulla di santo nelle figure troppo snelle e leccate; quasi verrebbe il sospetto ch'esse non fossero che due ritratti di dame.

L'impressione è resa poi ancora meno piacevole dal colore turchino violentissimo delle vesti. Il quadro, che appartiene alla chiesa di San Sigismondo, è segnato colla data del 1566.



Deposizione, di Vincenzo Campi in San Sepolcro, Cremona



A Milano, presso il marchese Fassati, è un altro quadro di Bernardino Campi, dov'è una lunga figura allegorica femminile che sta stesa appoggiandosi ad un vaso, mentre due putti ignudi giuocano con un vaso. Il quadro è di colore più robusto, ma ha gli stessi difetti degli altri. Dello stesso anno sono anche due altri quadri suoi in San Sigismondo: San Giacomo, San Filippo, San Girolamo e Sant'Antonio abate; questo è esposto al n. 5.

Nel Duomo di Cremona sono di sua mano sei quadri, nei quali egli si mostra come compassato e quasi accademico. Per contro, i suoi affreschi della cupola di San Sigismondo, dipinti nel 1570, hanno qualcosa di grandioso, benchè le figure siano così esageratamente lunghe da non accorciarsi nemmeno viste dal di sotto; vi è rappresentato un coro di angeli, profeti e patriarchi, che circondano la gloria di Dio; l'effetto è talmente violento che genera quasi confusione, ma pure è grandiosamente pittoresco.

Al n. 2 era esposta la grande Presentazione di Gesù al Tempio (alta 2 metri), appartenente alla contessa Fulvia Pallavicini di Milano, un quadro accademico, ma discreto, di Bernardino, segnato colla data del 1572.

Dello stesso anno era esposto, al n. 12, un'Annunciazione proveniente da Sant'Omobono, ed al n. 13 un trittico colla Nascita di Gesù della chiesa di San Michele. Nel quadro centrale la Nascita e nelle ali San Leonardo e San Bernardino. Il quadro è firmato e porta la data del 1568.

Chi s'interessa per questo pittore può trovare quadri di lui in vari luoghi. A Brera, una grande Pietà con molte figure; a San Paolo, a San Marco (colla data del 1569), in Milano, a Piacenza; al Louvre una Pietà. A Caravaggio gli sono attribuiti gli affreschi della chiesa principale.

La migliore cosa però ch'io conosca è l'Assunzione nella Certosa di Pavia, che, lasciata incompiuta da Andrea Solario, fu da lui condotta a termine. Ora il quadro si trova nella sagrestia nuova. La parte inferiore dove gli apostoli con vivaci mosse attorniano il sarcofago vuoto e dove nello sfondo si stende un meraviglioso paesaggio, è talmente bella che l'occhio non può stancarsi di ammirarla. E questa parte inferiore è di Andrea Solario ed una delle sue cose più belle. La parte superiore, dove si vede la Vergine incoronata da angeli col mantello sorretto da angeli, mentre putti la circondano da ogni lato suonando e cantando, è una bella e buona cosa che fa grande onore a Bernardino Campi. Nella parte dove non erano pitture preparatorie del Solario, la composizione è di carattere tizianesco, che non disturba in alcun modo l'impressione che si ha dal gruppo inferiore. Si crede che egli conducesse a termine questo quadro nel 1476. Io credo che di lui non vi siano quadri anteriori di questo. Nell'Accademia di Venezia si conservano di lui vari disegni molto interessanti.

La Galleria di Brera comprò dall'Arcivescovo di Milano un disegno a seppia di Bernardino Campi colla rappresentazione di molti santi. Anche all'Esposizione v'erano parecchi disegni esposti da Gustavo Frizzoni di Milano e dai signori Carotta e Pagliari di Cremona. Di questo pittore io non posso dire che una cosa: non c'è vecchio pittore italiano di cui il nome sia conosciuto, che non abbia lasciato almeno alcune opere che attestino del suo talento.

Il secondo figlio di Galeazzo, *Antonio Campi*, fu scultore, pittore e forse anche architetto, e scrisse, nel 1582, una cronaca di Cremona. Di lui si ha il testamento del 1591, mentre non si sa quale possa essere stato l'anno della sua nascita. Come pittore egli fu scolaro di suo fratello Giulio ed imitatore del Correggio e lasciò gran numero di opere. A quanto pare andò presto a Milano; infatti i suoi affreschi in San Paolo, con le storie di San Paolo, portano la data del 1561; sono pitture alte da 3 a 5 metri, dipinte alla brava ma che sentono molto di maniera.

Al n. 24 è esposta una sua Pietà del 1566 con San Raimondo e Sant'Antonio da Padova, che appartiene al Duomo di Cremona.

Del 1567 è la sua « Consolatrix afflictorum » della chiesa di San Pietro (n. 22), che è molto scura nelle ombre.



Deposizione del Malosso (Collezione Stanga, Cremona)



Del 1575 la Madonna con cinque Santi della stessa chiesa e l'affresco con Elia che sale in cielo, del soffitto della sagrestia di quella chiesa.

Al n. 28 è esposto un disegno per questo affresco, disegno che appartiene al canonico don Federico Federici.

Nel 1577 Antonio Campi lavora in San Sigismondo. Nella quinta cappella a sinistra dipinse la Maddalena che unge di balsami i piedi di Gesù. La scena avviene in una splendida sala ricca di bella architettura; la Maddalena è una donna di forme squisite ravvolte in vesti gialle; vicino a lei un'altra donna volge le spalle al pubblico. Nella stessa cappella, nella parete di contro, è il Battesimo di Gesù con bellissimi angeli biancovestiti. Queste due pitture sono certamente le migliori cose che egli abbia fatto.

Le pitture dei pilastri di San Sigismondo sono opera comune dei Campi ma la parte principale spetta ad Antonio. L'indicazione « *Plastice et Pictura Antonius Campus fec. 1577* » ci fa del resto sapere che anche gli stucchi che adornano il soffitto di quella chiesa sono di mano sua.

La Decollazione di San Giovanni Battista, esposta al n. 17 e proveniente anch'essa da San Sigismondo, ed opera di Antonio, è una pittura bizzarra sino al disgusto.

Certamente egli dovette trattenersi a lungo a Milano perchè vi dipinse l'Adorazione dei Magi, che porta la sua firma per l'altar maggiore del Monastero maggiore, poi la Natività di Gesù per l'altar maggiore di San Paolo nel 1580 ed ivi pure nel 1581 il Martirio di San Lorenzo e nel 1586 la Circoncisione per San Marco.

Egli seguì sempre fedelmente il Correggio come modello, preoccupandosi però più di imitarne il colore che il disegno poichè ci restano di lui certe figure lunghe e snelle che egli si compiace di piegare nelle più contorte posizioni, il che non fa che nuocere all'impressione generale. Ad ogni modo egli è sempre migliore come pittore di quadri d'altare che come affreschista perchè nelle pitture murali egli è troppo sbadato e leggero.

*Vincenzo Campi*, il più giovane e più debole della famiglia, ha la stessa maniera dei fratelli, coi quali lavora. Nella Galleria di Bergamo c'è di lui un ritratto del 1569 raffigurante il mantovano Giulio Boccamallon. Nella Galleria di Brera sono due quadri di lui assai buoni per il colorito: una fruttivendola ed una pescivendola. Quanto alle sue pale di altare in Cremona esse non sono altre che quadri d'effetto, come ad esempio, la sua Pietà del 1569 in San Facio (Foppone) esposta al n. 15.

È un quadro più alto che basso dove si pigiano otto persone; una vuota imitazione accademica di composizioni simili. È anche esposta, al n. 23, una sua pala della chiesa di San Sepolero.

Nel Duomo egli dipinse dieci profeti entro lunette. Il pregio maggiore di Vincenzo Campi sta nel colorito.

Nel catalogo dell'Esposizione è anche segnata, al n. 23, una Madonna di Sofonisba Anguissola, esposta dal conte Dodici Schizzi di Cremona. La mia gioia fu grande trovandomi innanzi ad un'opera così rara della celebre ritrattista, ma la disillusione non ci fece aspettare a lungo.

Se non mi sbaglio, la Madonna del n. 23 è opera del ravennate Luca Longhi, che non ha nulla a che vedere colla graziosa pittrice. Si crede che l'unico quadro di soggetto sacro, dipinto da lei, sia quello della Collezione Morelli nell'Accademia di Bergamo e che è del 1559. Il ritratto di questa pittrice, che il Van Dyck stimava tanto, si trova per l'appunto nel libro di schizzi di questo grande maestro che il Duca del Devonshire, che ne è proprietario, espone ad Anversa pochi mesi fa; l'Anguissola vi è rappresentata vecchia. Il Morelli ha dedicato alla pittrice uno speciale articolo del suo libro sulla Galleria Borghese ed io mi rimetto a quello.

Poco tempo fa vidi a Zurigo, nel *Künstlergütli*, un ritratto di sua mano: una vecchia signora con cuffia e largo colletto sta seduta, voltata verso sinistra in un seggiolone rosso; essa appoggia le due mani sul bracciolo e guarda lo spettatore con occhio intelligente. Nella mano destra essa tiene una lettera, nella sinistra un libro.

Questo quadro, che appartiene alla Collezione Rothpletz, è purtroppo appeso troppo in alto.

L'Anguissola morì nel 1625, sulla novantina. Essa era scolaria di Bernardino Campi e poi del Sojaro. Furono pittrici anche le sue sorelle Lucia, Europa ed Anna-Maria.

\* \* \*



PITTORI cremonesi del secolo XVII sono in generale buoni coloristi come gli eclettici bolognesi; Giovanbattista Trotti, detto il *Cavalier Malosso*, scolaro di Bernardino Campi, lavorò imitando abilmente la grazia dei dipinti del Correggio e seguendo anche la maniera del Sojaro. Le sue figure muliebri appariscono spesso sorridenti, come nella Conversione di Santa Maria Egiziaca in San Pietro di Cremona. Il soprannome di *Malosso* dicesi che glielo appioppasse Agostino Carracci quand'essi erano rivali in arte alla Corte di Parma nel 1585. La sua maggiore attività fu fra il 1590 ed il 1604, e non vi è quasi chiesa di Cremona che non abbia qualcosa di lui.

Il suo migliore quadro che appartiene al Comune è esposto al n. 10, nella sala A. Vi si vedono: Santi Omobono ed Imerio, patroni di Cremona, che raccomandano la città, simboleggiata da un guerriero, alla Madonna che troneggia nelle nubi. Il buon quadro, dipinto tutto alla correghesca, piace specialmente per lo squisito paesaggio nello sfondo.

Ai numeri 4 e 7 sono due Pietà, provenienti da Sant'Agostino: una di esse ha la data 1601.

Al Comune appartiene il Miracolo di San Giacinto, segnato colla data del 1596 ed esposto al n. 2; il santo risuscita un morto. Questo quadro era prima in San Domenico.

Di *Luigi Miradori*, che benchè genovese di nascita si formò alla scuola del Nuvolone, era esposto, al n. 8 nella sala J, una Fuga in Egitto del 1651, proveniente da Sant'Imerio. Questo quadro è di assai buon colorito.

Di *Panfilo Nuvolone*, nato a Milano di padre cremonese non v'era all'Esposizione nessun quadro.

Con ciò pongo termine a queste mie considerazioni sulla scuola cremonese la quale benchè non perdesse mai il suo carattere locale, seppe però, coll'individualità dei suoi artisti guadagnarsi un onorevole posto fra le scuole italiane.

Maggio 1899.

EUGENIO SCHWEITZER.



# NUOVI ACQUISTI

DELLA R. PINACOTECA DI MONACO IN BAVIERA



HI abbia visitato la fiorente capitale della dinastia dei Wittelsbach, per osservarvi i tesori artistici di che va superba, vorrà convenire che non tutto quello che fece per l'abbellimento della città il primo Lodovico gli riescì felicemente, per quanto egli e i suoi architetti siansi studiati di ricercare e di riprodurre i più puri elementi dell'arte classica e della fiorentina della Rinascenza. Se nei colonnati della Bavaria circondanti la nota statua colossale si ravvisa una munificenza oziosa, punto corrispondente sia all'indole, sia alle aspirazioni della cittadinanza, la vasta Ludwigstrasse, improntata di una monotonia architettonica desolante, che potrebbe venire opportunamente mascherata con una buona fila di piante per ciascun lato, tale quale si presenta non è gran che atta a ricreare l'occhio del passeggiere. Terminata ad una estremità non infelice-mente da un arco di trionfo alla romana, dall'altra offre una nuova edizione della Loggia de' Lanzi, che è tutto quello che di più arido e di vuoto si possa immaginare, destituita qual'è dell'immenso prestigio dei ricordi storici che si connettono con la costruzione e con la decorazione artistica della loggia fiorentina.

Si sarebbe ingiusti tuttavia se non si avesse a riconoscere che in altre innovazioni lo stesso re ebbe la mano felice. Così nella disposizione della bella piazza centrale, attorno alla quale sorgono il palazzo delle poste, il teatro e la facciata del palazzo reale, architettata dal Klenze. La fronte di questo palazzo anzi porge un'euritmia di linee, una perfezione di proporzioni veramente esemplare, da reggere al paragone dei prototipi degli edifici fiorentini, quale un palazzo Pitti (per quanto a dimensioni ridotte) nella forma complessiva, un palazzo Rucellai, pel genere della costruzione.

Anche altri edifici sparsi per la città, appartenenti a quel tempo, si distinguono per purezza di stile e bontà di proporzioni. Il largo dove sorge la preziosa Gliptoteca, i Propilei ed il palazzo dell'Esposizione annuale ha un aspetto rigorosamente classico, da trasportarci senza meno con la mente nell'antica Atene e in Roma.

Ma fra tutti, si può dire, i ricordi lasciatici dal munifico sovrano, il più insigne, il più prezioso è la grande Pinacoteca. In presenza della medesima — architettata dal Klenze parimenti — si ha il sentimento che il decoro, la nobiltà del contenente è adeguato all'importanza del contenuto. Quanto a quest'ultimo, come si sa, non si deve esclusivamente al Re Lodovico; ma a lui si deve bensì che si trovi collocato in così splendida sede, in un seguito di ampie sale, illuminate dall'alto e fiancheggiate da una serie estesa di gabinetti ottimamente ideati per mettervi in opportuna mostra i quadri di minori dimensioni.

E chi non rammenterebbe con ammirazione le ricchezze artistiche riunite in quei locali, in ispecie la raccolta, unica nel suo genere, di opere del Rubens — ritratti, soggetti storici, sacri, mitologici, fantastici — di una freschezza e di una vena senza pari; la serie dei

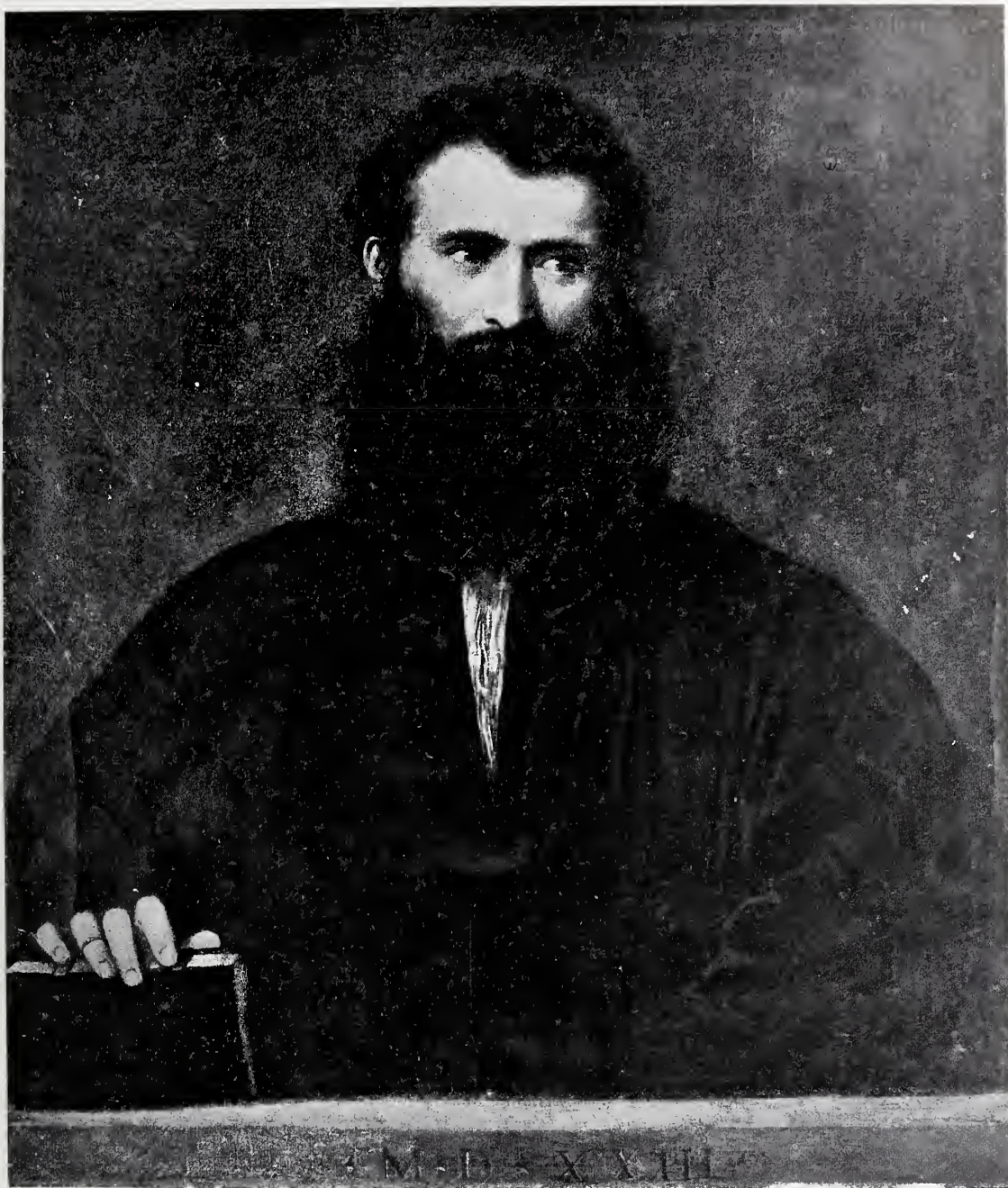


Fig. 1<sup>a</sup>. — Ritratto d'uomo, di Bernardino Licinio

ritratti grandi e piccoli del Van Dyck; gl'infiniti e in gran parte assai apprezzati prodotti dell'arte fiamminga in genere e dell'olandese; la grande sala tutta dedicata alla pittura germanica, co' suoi Holbein, i suoi Dürer, i Cranach e via dicendo?

Quanto ai quadri di autori italiani, benchè non vi si trovino in numero così copioso, ve n'ha tuttavia di considerevoli, e fra questi parecchi che furono acquistati dal sovrano benemerito già nominato, come sarebbero la grande tavola del Ghirlandajo (già situata sul-



l'altare maggiore di Santa Maria Novella), quella assai caratteristica di Filippino Lippi, le Madonne di Raffaello, dette di casa Tempi e *della Tenda*, ed altre di pregio.

Ma, poichè il nostro intento qui è quello di passare in rassegna soltanto le cose entrate in Pinacoteca negli ultimi tempi, non ci dilunghiamo maggiormente sulle generali ed entriamo in argomento.

## I.



L'ACQUISTO più recente fatto dalla Pinacoteca, non peranco registrato nell'ultima edizione del catalogo (1898) è quello di un ritratto firmato, di Leandro Bassano. Rappresenta un uomo maturo, dall'aspetto serio, seduto davanti un tavolo, sul quale sta una lettera con la soprascritta: *All' Ill<sup>mo</sup> sig<sup>or</sup> mio oss<sup>mo</sup> Il Sig<sup>or</sup> Luuaro Armano Venetia*. È un dipinto che, per quanto non superi il livello solito dell'autore, appartenente ai veneti dell'aurea mediocrità, pure non gli fa disonore, tanto più che si presenta bene conservato ne' suoi spiccati tocchi di pennello. Fu ad ogni modo bene ispirata la Direzione della Pinacoteca di sostituire un quadro di così sicura autenticità ad un ritratto di donna che fino dai tempi di re Luigi si era infiltrato fra gli antichi originali italiani come opera di Paris Bordone, ma che già da tempo era stato ravvisato per null'altro che una copia moderna del pittore Lattanzio Querena.<sup>1</sup> Era un'avvenente figura di donna, ma priva dello smalto e della profondità di corrispondenti originali.

A proposito poi dei due pittori Paris Bordone e Leandro Bassano, vi sarebbe da fare qualche riserva su quanto si vede esposto nella Pinacoteca. Mentre la semplice asserzione implicante queste riserve ciascuno già può trovarla registrata negl'indici del Berenson, pubblicati sotto il titolo di *Venetian painters of the Renaissance*, non dovrebbe essere malagevole cosa l'addurne le ragioni. Ci sia lecito quindi richiamarvi l'attenzione degli studiosi della materia. Nella grande sala dei Veneti, accanto ad una tela genuina, ma assai malmenata, di Paris Bordone (ritratti a mezza figura di un uomo e di una donna), sta appeso nello stesso angolo un bellissimo tipo virile nella pienezza delle forze vitali, fulgido lo sguardo, folte e nere la capigliatura e l'abbondante barba, un tipo, come si direbbe in genere, eminentemente giorgionesco (fig. 1<sup>a</sup>). Ci si presenta di faccia, dal parapetto in su, dove si legge la data M D XXIII. Delle mani non si vede che la destra in iscorcio, sopra un libro appoggiato sulla superficie del parapetto. Poichè nei ritratti, massime quando non sono a figura intiera, si sogliono riscontrare pochi dati atti a far riconoscere un autore piuttosto che un altro, nel caso presente vuolsi badare in modo speciale alla maniera, ancora primitiva e giorgionesca, con la quale sono disposte appunto le dita della mano messa in vista, nonchè al modo severo con cui è modellata e viene presentata la figura, senza dimenticare in pari tempo certi tocchi rossicci che ravvivano la fossa lacrimale nell'occhio e l'estremità dell'orecchio.

La fisionomia, davvero veneta, è di quelle che s'incontreranno anche fra le figure predilette da Paris Bordone; ma egli l'avrebbe trattata con maggiore larghezza, con un disegno più molle per ogni dove, cosa, del resto, che si potrebbe constatare viemmeglio se i due quadri vicini, già accennati, nell'angolo della sala veneta, fossero entrambi più incolumi dai danni di antico, male augurato restauro. Comunque sia, rimane pur tanto da poter conchiudere che il ritratto di che si ragiona va restituito a Bernardino Licinio. Che in antico fosse tenuto in gran conto, poi, lo dimostra il fatto che ne esiste una stampa di V. Hollar del 1649,

<sup>1</sup> Dove si trovi ora l'originale, che il Mündler già indicò in una raccolta privata di Carlsruhe, è cosa da voler essere indagata ulteriormente.



nella quale è qualificato per opera di Tiziano e — strano a dirsi — per l'effigie di Bindo Altoviti.

Venendo al Bassano, non si può fare a meno di segnalare l'equivoco in che è incorso il catalogo attribuendo allo stesso Leandro, autore del ritratto menzionato, un grande quadro



Fig. 2<sup>a</sup>. — Ritratto virile, di Hans Holbein

centinato, già da altare, (una Madonna in trono, un ornato tappeto sotto i piedi, con due santi, ritti, ai lati), e di fare plauso alla constatazione del Morelli, <sup>1</sup> trattarsi di un'opera

<sup>1</sup> I. LERMOLIEFF, *Kunsteritische Studien*, vol. II, pag. 98.





Fig. 3<sup>a</sup>. — Image della Madonna, di Antonello da Messina





Fig. 4ª. — Image della Madonna, di Antonello da Messina (?)



del padre di Leandro — Jacopo — e precisamente della sua età media, fresca tuttora, nella quale il pittore, al pari di tanti altri del suo tempo, ebbe a subire l'influenza delle stampe ricavate dalle composizioni dell'elegante Parmigianino, dando ragione quindi alle edizioni anteriori, che così l'avevano classificato. E invero, senza dilungarci altrimenti intorno a questo argomento incidentale, basterà accennare alle somiglianze convincenti con altra pala d'altare ora esposta nella Galleria di Augusta, in Baviera, non che con la bella tela dell'«Adorazione dei pastori» nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano, che appartengono evidentemente allo stesso periodo dell'autore.

Altra novità, non per anco registrata nell'ultimo catalogo, è quella di un ritratto del Holbein juniore, che si dà riprodotto qui mediante fotografia Bruckmann (fig. 2<sup>a</sup>). Per quanto l'impressione a prima giunta non sia favorevole e da taluno il quadro non sia creduto opera del celebre ritrattista, pure non si saprebbe in conclusione negargliela, quando si sia tenuto il debito conto dello stato in che si trova. Il quadro infatti, veduto nell'originale, apparisce come cosa non bene compita, mancando, massime nelle carni, di quelle velature e mezze tinte delicate, nell'uso delle quali era maestro fra tutti l'autore. Rimarrebbe poi a sapere se questo stato imperfetto dipenda dal non essere stato il lavoro dal pittore condotto a termine, o se esso abbia subito le conseguenze di troppo ardita pulitura, per cui sia venuto a trovarsi spogliato, come si potrebbe dire, della sua naturale e primitiva epidermide. E noi temiamo, a dir vero, che questa versione sia quella che s'attaglia al ritratto di Holbein, da che, esaminatolo da vicino, risulta che l'inconveniente notato non è eguale da per tutto e che vi si riscontrano delle sfregature sensibili, ossia certe fatali lisciature e striature per cui la superficie del colore è venuta a soffrire ora più, ora meno, mentre la mancanza sarebbe evidentemente più uniforme se dipendesse dall'aver l'artista originale lasciato a mezzo il lavoro.

Del resto il concetto e la fattura del Holbein si manifestano palesemente in questa effigie, vera e parlante, tanto nell'insieme, quanto in ogni suo particolare. Suo infatti il disegno non meno dei tratti del viso che delle mani, col pollice alquanto rigido e schiacciato; suo il colorito delle carni, l'esecuzione accurata dello sparato della camicia e il bel nero lucente della veste, che si suole riscontrare in tanti altri suoi ritratti maschili e femminili. Quello di che si tratta qui fu acquistato a Parigi dalla Direzione della Pinacoteca bavarese, e probabilmente sarà venuto in origine dall'Inghilterra, appartenendo all'epoca della dimora del Holbein in quel paese, da che reca sul parapetto a destra dell'osservatore la scritta: *AN. 1536 Acta 30*. Chi sia poi il rappresentato ignorasi completamente, poichè il cartello a sinistra, inteso forse a svelarne il nome in origine, è per la maggior parte abraso, sì da non lasciare se non insufficienti tracce di un nome, il quale ben si rivelerebbe se non fosse stato posteriormente manomesso.

Se la direzione nominata, comunque sia, non va biasimata per questo acquisto, le va tributata lode di avere saputo con mezzi limitati (1600 marchi) accaparrarsi una tavoletta singolare di Antonello da Messina, arricchendo così la Pinacoteca di un'altra opera di un autore tanto riputato e non facile a trovarsi. Non è la cosa più perfetta, tanto sotto l'aspetto della forma, quanto per quello della espressione, ma è certamente opera assai caratteristica per l'autore e non priva alla perfine di una certa finezza. Contrariamente, al solito, non trattasi nè di una testa di Cristo, nè di un ritratto, genere quest'ultimo nel quale l'autore suole dimostrare la sua maggiore eccellenza. Si tratta di una mezza figura di Madonna, le braccia incrociate sul petto, con un libro aperto sopra un parapetto (fig. 3<sup>a</sup>). Per quanto non porti la segnatura di Antonello, che si riscontra spesso sia in un listello da parapetto, sia in un accurato cartellino, c'è da mettere pegno che questa tavoletta ha maggiori titoli perchè si abbia a ritenere uscita dalla mano del pittore messinese, che non una figurina di Madonna alquanto simile derivata dal lascito Molin incorporato alle raccolte della R. Accademia di Venezia, nella quale si rileva appunto l'iscrizione: *Antonellus Mesanius pinsit* (sic) (fig. 4<sup>a</sup>). E invero, oltre che questa iscrizione non porge la nitidezza consueta e che le lettere vi sono tenute in proporzioni di una grandezza da suscitare vie maggiore sospetto, il dipinto

bene esaminato per se stesso, non risulta se non approssimativamente del suo genere, ma non saprebbe essere accettato come cosa sua personale. È lavoro più schiettamente veneto e da trovare maggiore corrispondenza (nella sua squadratura delle fattezze umane, nella levigatezza lucente delle carni, nel contorno acuto delle pieghe nei panni) con quanto ci è noto in fatto di opere di Marco Basaiti.

Nella tavoletta di Monaco invece si riscontrano chiaramente i tratti specifici di Antonello, massime nel modo tagliente con cui sono condotti i contorni degli occhi, della bocca,



Fig. 5<sup>a</sup>. — Madonna col Bambino, di Luca Signorelli

delle mani, nell'effetto, come di metallo, delle luci, portate in ispecie sulle dita, si riscontrano in modo particolare poi nel disegno delle medesime, con quel pollice curvo senza accenno della giuntura mediana. Dove vogliamo osservare che quest'ultimo indizio si può rilevare in modo ben palese, fra altro, nella Madonna incoronata da angeli, firmata del nome dell'autore, che sta conservata con quattro tavole di complemento nel Museo di Messina.<sup>1</sup>

Intorno alla provenienza locale della immagine appartenente all'Accademia di Venezia ci ha fornito cortesemente nuovi lumi il signor dottore G. Ludwig. Mercè le sue assidue

<sup>1</sup> Vedansi le fotografie ricavate dai detti quadri dalla ditta Brogi di Firenze.



ricerche nell'Archivio di Stato gli venne fatto di scoprire che detta tavola si trovava nel Palazzo ducale e precisamente nella camera chiamata l'*antisecreta*, la quale non era altro che il locale precedente l'archivio segreto del doge. Vi si entrava per la porta di fronte a quella che serve d'ingresso ora alla cosiddetta *Antichiesetta*, dove si mostrano tuttora al visitatore diversi quadri appesi alle pareti. Quella di Monaco invece proviene da un privato di Padova e corrisponde, secondo ogni probabilità, a quella citata da Marco Boschini nella sua *Carta del navigar pittoresco*, come appartenente ad un membro della nobile famiglia dei Tassis. Di questi infatti egli fa menzione nell'opera citata, stampata a Venezia nel 1660, a pag. 320 del *vento quinto*, dicendo:

L'è il Tassis nobilissimo baron....

E poco stante, a pag. 324, accenna al suo quadro, rammentandolo nei termini seguenti:

Diria che d'Antonelo da Messina  
Ghè una Madona con un libro avanti  
Che de sto mondo i studi tuti quanti  
No 'i ghà certo una cosa cusì fina.

La finezza ch'egli vi riscontra si può applicare in modo particolare al libro che si vede esposto sul parapetto, un accessorio condotto anch'esso con una nitidezza a tutta prova, secondo la consuetudine dell'autore, e da rammentare analoghi motivi che ricorrono sul mirabile S. Girolamo nel suo studio, già illustrato nell'*Archivio Storico dell'Arte*, in proposito delle novità pervenute alcuni anni or sono nella insigne Galleria Nazionale di Londra. Del quadro di Monaco infine ci rimane a dire che trovasi in discreto stato di conservazione, per quanto abbia subito, forse pel passato, gli effetti di qualche pulitura imprudente, quale si rileva massime nella parte corrispondente alla radice del naso.

## II.



ALTRI due buoni acquisti fatti dalla Pinacoteca di Monaco furono quelli di un tondo del Signorelli e di un quadro di Liberale da Verona. Il primo (fig. 5<sup>a</sup>) proviene dal palazzo Ginori di Firenze, dove fu venduto nel 1894 per 30,000 marchi. È un'opera nella quale l'austero artista ben si rivela di primo acchito con tutte le sue peculiarità personali. Fra le quali è notevole quella della sua propensione ad esercitarsi nella rappresentazione del nudo, propensione provata in modo analogo in un altro tondo della Galleria degli Uffizi e vie più nel suo magistrale cappellone del duomo di Orvieto, dove il soggetto del Giudizio Universale si prestava eminentemente alla rappresentazione del corpo umano nei più svariati atteggiamenti.

Nel tondo di Monaco sorprende non solo la completa nudità del Bambino in una posizione, rispetto alla devota Madre, ch'è una trovata affatto nuova, ma anche quella dell'adolescente che vedesi nel fondo, in atto di togliersi i sandali. Essendo seduto in prossimità di un'acqua, c'è da supporre che sia inteso raffigurare uno dei neofiti pronti a scendere nelle onde del Giordano per ricevere il battesimo di San Giovanni. Non è ultimo pregio di quest'opera, poi, l'essere racchiusa entro bella cornice a frutti, del tempo, quali si solevano fare con tanta opportunità di forme e di proporzioni dagli artefici toscani.

La Direzione della Pinacoteca poté servirsene a proposito facendone fare una copia, ad uso del bel tondo di Lorenzo di Credi, già da tempo posseduto, e messo ora a riscontro di quello del Signorelli.

Intercede, terzo fra cotanto senno, sulla stessa parete, nella grande sala dedicata tutta agli autori italiani del secolo d'oro, la *Pietà* di Liberale da Verona (fig. 6<sup>a</sup>). Pittura altamente



Fig. 6<sup>a</sup>. — La Pietà, di Liberale da Verona





Fig. 7<sup>a</sup>. — San Gregorio, di Michele Pacher

ciascuna in forma ogivale e munita di predella, vedesi nell'una rappresentato il santo vescovo Nicolò da Bari venerato da un devoto in piccole proporzioni, inginocchiato a' suoi piedi, nell'altra il giovane guerriero San Giuliano. In ciascuno dei sottoposti gradini due storiette,

caratteristica per l'autore, acquistata nel 1891 a Firenze al prezzo di 10,000 franchi, nessuno vi cerchi la soavità delle espressioni di un Francia, nè la correttezza delle linee di un Mantegna. Qui tutto apparisce aspro, caricato, quasi grottesco. Le forme delle teste anormali, le mani rozze, le pieghe dei panni disordinate, le lagrime scendono sulle guance dei piangenti a guisa di pezzi di cristallo, i tratti dei loro visi sono deformati dalla violenza del dolore; e non ostante conviene riconoscere che questo quadro raggiunge appunto nell'espressione del dolore una forza, un'efficacia che lo innalza al livello delle più sentite opere d'arte. È un'opera da Galleria per eccellenza, passata in Germania a testimoniare una volta di più che cosa sia il sapore del Quattrocento italiano nella sua estrinsecazione più genuina, per quanto sotto l'aspetto il più selvaggio.

Quello che da pochi o da nessuno è risaputo e nemmeno sospettato, ma che a onor del vero vuole essere qui rivelato, si è la sapiente abnegazione dimostrata nel lavoro di ripristino dell'antico dipinto per parte di un restauratore italiano, il noto prof. Luigi Cavenaghi, quando il quadro era in mano del precedente proprietario.

Vanno rammentate poi due buone tavole del Trecento fra le opere di pittura italiana, acquistate a Firenze nel 1891. Sono registrate ora nel catalogo sotto i numeri 984 *a* e 984 *b* e sotto il nome del noto fiorentino Agnolo Gaddi, col quale già erano conosciute fino da quando si trovavano nella chiesa dell'Annunziata. Foggiate



dove in modo piacevolmente ingenuo sono narrati alcuni fatti salienti, ricavati dalla leggenda dei rispettivi Santi. Sono due esempi decorosi dell'arte fiorentina della seconda metà del secolo XIV, e precisamente del valente autore dei celebrati affreschi del coro di Santa Croce e della cappella della Cintola nel Duomo di Prato. Austero e di una imponenza quasi statuaria si presenta il santo vescovo; più rigido, ma parimenti condotto con cura, il guerriero; bene qualificati ciascuno coi loro attributi. Quello che conferisce poi un'attrattiva speciale a simili dipinti si è l'apparato severamente artistico delle parti decorative secondo il gusto fine, proprio dell'arte fiorentina del tempo, quale si estrinseca negli accessori, nelle aureole accuratamente ornate, negli orli delle vesti squisitamente ricamate, nel pastorale dalle tipiche strutture gotiche, nelle cinture, nelle armi, e così via.

Come questi dipinti, al pari di molti altri della capitale toscana, abbiano potuto lasciare il loro posto a decoro del culto per passare in mano di mercanti di antichità è cosa che s'ignora; quello ch'è certo si è che la Pinacoteca germanica fece un buon acquisto incorporandoseli al modico prezzo di quattro mila lire.

### III.



RIGURANO infine nel catalogo come opere aggiunte alle altre recentemente, nella grande e ricca sala dei pittori tedeschi, due tavole di una singolarità tale, da non dover essere ommesse in questa rassegna.

Sono prodotti di un pittore, del quale da poco in qua si è riconosciuto il valore, cioè del tirolese Michele Pacher, nativo di Bruneck e da collocarsi fra i più valenti quattrocentisti di stirpe germanica. Non sono in realtà che una parte di una grande opera da altare, fatta in origine per una chiesa di Bressanone, d'onde fu levata posteriormente, non sappiamo per quali circostanze, e portata in Baviera e quivi divisa fra la Galleria di Augusta



Fig. 8<sup>a</sup>. — San Gregorio, di Michele Pacher



e la Pinacoteca di Monaco. Le parti scelte per quest'ultima, e sono le più notevoli, non sono che uno dei lati degli sportelli, destinati, secondo l'uso speciale germanico, a chiudere la parte centrale dell'ancona. Vi sono effigiati due dei dottori di santa chiesa, e sono San Gregorio e Sant'Agostino (fig. 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>) seduti entro specie di nicchie riccamente ornate in stile gotico.

I loro compagni, i Santi Gerolamo ed Ambrogio, invece toccarono in sorte alla Galleria di Augusta, dove si trovano posti ai lati di quattro quadri che formavano il centro della pala e che rappresentano scene altamente drammatiche della vita del beato Nicolò da Cusa, vescovo di Bressanone, morto nel 1464. Che l'autore di questo complesso di tavole fosse un artista dotato di qualità non comuni, ciascuno può arguirlo già alla vista delle riproduzioni. Si avverte innanzi tutto, quanto ci viene d'altronde rivelato da altre sue opere da chiesa di pittura e d'intaglio, cioè ch'egli fu per l'indole sua chiamato a darsi non meno all'esercizio dell'arte della scultura che a quella della pittura, raggiungendo in entrambe una virtuosità mirabile. Quanto poi egli siasi giovato pure delle risorse che sa porgere l'arte decorativa del tempo nelle sue più svariate manifestazioni si rivela nella infinità di motivi osservabili nelle due curiose tavole dei sacri dottori, a cominciare dai fogliami dei baldacchini gotici venendo via via agli splendidi broccati, alla mitria e al triregno tempestati di gemme, alle vesti cosparse di finissimi ricami a perle e a motivi di figure, ai leggi riprodotti con effetti plastici straordinari, fino alle pietre marmorizzate dei piedistalli delle nicchie. E insieme a tutto questo, c'è da rimanere colpiti della maestria nel dare l'effetto di rilievo ad ogni cosa, sia che si tratti dei baldacchini a sporgenza triangolare e ai loro pilastri ornati di ben intese statuette, sia che si prendano di mira le figure principali così rigorosamente modellate e le simboliche che le accompagnano, piene di significato misticamente ideale. Per questo rispetto veramente ci sembra che l'autore si qualifica nè più nè meno che per un Carlo Crivelli dell'arte germanica, verificandosi in entrambi che le loro rappresentazioni in genere si potrebbero egualmente immaginare concretate nell'ambito della pittura come in quello della plastica.

Non è cosa da recare meraviglia pertanto che un maestro di un'impronta così eccezionale abbia potuto essere dimenticato fino a tempi a noi recenti, e che solo nella seconda metà del nostro secolo si sia cominciato a rivolgere la dovuta attenzione sopra di lui? Uno scrittore francese, il signor Augusto Marguillier, infatti intitola: *Un maître oublié du XI<sup>ème</sup> siècle* un articolo dedicato a Michele Pacher nella *Gazette des Beaux Arts* del 1894, a pag. 327. Da esso si ricava il pittore essere nato fra il 1430 e il 40, morto fra il 1498 e il 1515. Dove e da chi egli abbia imparato a divenire quello ch'egli divenne non consta, ma c'è da metter pegno che l'arte italiana non sia stata per lui un libro intieramente chiuso, un'influenza della medesima potendosi scorgere in certe parti delle sue creazioni, per quanto la natura tedesca prevalga in genere ne' suoi tipi. La sua città natale d'altronde, il capoluogo della Pusteria, non dista che di poche miglia dal confine veneto e rende vie più probabile la circostanza dei suoi contatti colle fiorenti estrinsecazioni dell'arte dell'Alta Italia. A Bruneck pare vi siano tuttora da osservare in istato di conservazione alcune sue opere non meno di pittura che di scultura. La prima sua opera segnata e datata sarebbe stata del 1465, ma sgraziatamente è andata perduta. Nel 1471 fece il contratto, tuttora sussistente, colla chiesa parrocchiale di Gries per l'esecuzione di un'opera composta di vari scomparti, in pittura e in iscultura di legno. Oggidì non ne rimangono se non alcune parti, fra altro il soggetto dell'incoronazione della Madonna, intagliato.

Fortunatamente rimane intatto quello che viene considerato pel suo capolavoro, il grande altare di Sanct Wolfgang nell'Alta Austria, a poca distanza da Ischl. È un'ancona colossale, posta in mezzo al coro e innalzantesi colle sue guglie gotiche fino alle volte della chiesa. Costituita da un complesso di tavole dipinte e di lavori d'intaglio, di stile ricco e fiorito, vi si ammira principalmente la parte centrale, un grande quadro a intaglio, il cui soggetto principale è di nuovo quello dell'incoronazione della Vergine, messa in mezzo da angioletti devoti e da due Santi austeri, patroni del luogo. È una ripresa, da quanto s'intende, del-

l'assunto per l'ancona di Gries, ma ampliato e reso vie più ricco nel complesso delle preziose parti architettoniche e decorative. Fu fatta col concorso di altri collaboratori, in ispecie del fratello Federico, la di cui inferiorità è palese di fronte alla genialità del maestro Michele. Che se si volesse ridurre in cifre numeriche il valore attribuito a tanta opera, basterebbe rammentare l'offerta già fatta per la medesima da un Museo d'Inghilterra, pochi anni or sono, di ottanta mila sterline, pari a due milioni di franchi. Altra creazione sua viene segnalata sopra un altare dei Francescani di Salisburgo, da riferirsi all'anno 1480.

Se noi ci siamo fermati alquanto su questo autore gli è perchè realmente merita di essere ulteriormente studiato ed apprezzato, tanto più da che l'arte sua porge un addentellato interessante con quella del nostro paese. Per maggiori ragguagli intorno a lui poi si può rivolgersi all'opera del signor Janitschek: *Geschichte der deutschen Kunst* (III: *Die Malerei*,) Berlin, 1890.

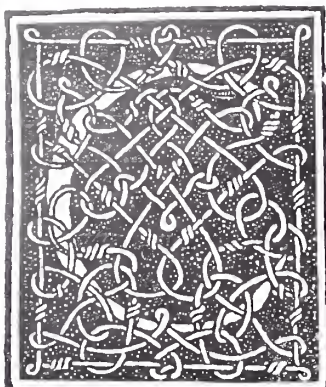
Stando al recente catalogo della Pinacoteca di Monaco, le date rispettivamente della sua nascita e della morte sarebbero il 1435 e il 1498.

Osserviamo da ultimo rispetto alle due tavole di Monaco, com'esse riescano espressive anche per l'efficacia del loro simbolismo, scorgendosi in quella del Sant'Agostino bene qualificato il personaggio dall'accompagnamento del fanciullo che con un cucchiaino si dà per inteso di asciugare il mare, in quella del San Gregorio l'atto col quale, secondo un concetto mistico, egli ritrae dall'inferno l'imperatore Traiano.

GUSTAVO FRIZZONI.



## PAOLO DI MARIANO MARMORARO



ORRENDO l'anno millequattrocentosessantadue, quarto del pontificato di papa Pio Secondo, poi che s'eran quietate le guerre mosse nelle campagne da Jacopo Piccinino e da quanti fuorusciti erano stati un tempo con lui, e con il principe di Taranto, con Ghismondo Malatesta, Averso dell'Anguillara, Tiburzio e Bonanno dagli Specchi ambiziosi di cose nuove o sognatori delle antiche pubbliche libertà, veniva portata in Roma dalla rocca di Narni la testa dell'Apostolo Andrea, accolta in tutti i luoghi dall'adorazion de' fedeli con le preci e le laudi divote, il giubilo degli inni e delle campane, il tripudio delle faci e dei fuochi. La levarono dalla rocca di Narni, dove era stata conservata durante gli anni della guerra, il cardinale Alessandro Oliva, chiaro per fede e per dottrina; il cardinal Bessarione, carissimo ad ogni sapiente; il cardinale da Siena, nepote al pontefice e bene amato da lui. A Roma la reliquia giunse nella Domenica delle Palme; deposta in una di quelle torri di cui Callisto Terzo avea recentemente munito il ponte Milvio, durante la notte ne rimasero a veglia l'arcivescovo di Siponto, Perotto, e quello di Benevento, Alessio.

Giovanni Gobellini ci descrive le feste di Roma.<sup>1</sup> Nelle case le donne e i fanciulli si esercitavano su gli psalterii e ne' canti; per le vie e per le piazze il suolo era cosparso di mirto e di erbe odorifere, fumigavano i cerei su gli altari improvvisi, esalavano da' turiboli gli aromi dell'incenso e del timo. Drappi scarlatti lambivan le mura, così ne' tugurii turriti per le vie anguste e pe' chiassuoli della città medioevale, come ne' palazzi marmorei de' cardinali opulenti e delle famiglie patrizie; ed i mercanti fiorentini e sanesi che tenevan bottega presso il ponte Adriano gareggiavano nell'invenzione e nello studio de' fastigi decorativi e il cardinale di Santa Prassede ostentava le meravigliose stoffe di Artois da lui portate di Francia e il cardinale vicecancellario, di gran lunga superando il lusso e gli sforzi ingegnosi di ognuno, così decorava le sue case, che esse — narra il pontefice storico — figuravano per la dolcezza de' suoni un lembo de' cieli, e, per la copia dell'oro, il palazzo che Nerone sognava durante l'incendio di Roma. Poi, all'indomani, nel Lunedì Santo, il pontefice mosse per la via Flaminia fra lungo ordine di popolo, di cavalieri e di prelati sino a quei campi che sono presso al ponte Milvio alla destra di chi muove da Roma, e che allora — come porta il cronista medesimo — erano fioriti ed erbosi e tanto lieti, che quasi sembravano ridere. Quivi era stato levato un pulpito ampio così da contener tutto il clero, e tanto alto che era visibile da ogni parte de' prati: quivi il pontefice ricevette nelle tremule mani la reliquia del santo, mentre tutt'intorno s'agitavan le palme ed i labari, fiammeggiavano

<sup>1</sup> V. *Commentaria Pii II*, Francoforte, 1614, libro VIII, pag. 192-202. La descrizione è, secondo lo stile del Piccolomini, vivissima, e sommamente inte-

ressante per chi ami studiare i costumi di quell'epoca e soprattutto il modo col quale allo spirito religioso sapeva mescolarsi quello profano e politico.

i cerei e l'eco del paese fluviale ripeteva, disperdendolo per l'aria tempestosa, il suono dei canti e delle grida guerriere.

Volle Pio Secondo una memoria di tanto avvenimento, nel luogo. Fu la memoria un tabernacolo retto da quattro colonne di alabastro venato; sotto il tabernacolo, l'effigie marmorea del santo. Attese al tabernacolo, fece la statua Paolo di Mariano, marmorario.

\* \* \*



ERA Paolo da Roma, e suo padre Mariano era da Sezze, figliuolo di Tuccio e della gente Tacconi. In Sezze la famiglia di lui avea lunghi anni tenuto gli onorevoli carichi e le dignità del comune.<sup>1</sup> Rainaldo Taccone, ordinato milite sotto il pontificato di Clemente Quinto, secondo rammenta un diploma di Folco di Villaret, fu nel 1321 deputato oratore a procurare la pace tra gli uomini di Sezze Loffredo Caetani e Giacomo di Ceccano, ma questa veniva solo giurata nel 1340 dal nobile uomo Francesco Taccone, sindaco della terra di Sezze, e da Nicola, conte di Fondi, signore di Sermoneta e di Basciano. Fu quello stesso Rainaldo maestro ostiario, e maestri ostiarii furono ancora i figliuoli di lui: Andrea, chierico della camera papale, Sassone, canonico napolitano e rettore della chiesa di Sant'Angelo di Fortunala nelle terre cassinesi. Probabilmente i disagi delle guerre e la vertigine degli uomini e delle cose affrettarono la caduta della famiglia potente, forse anche Mariano apparteneva ad una linea secondaria di quella; certo, nel 1451, egli, abbandonata la terra pingue delle vigne che avevano allietato i conviti di Pompei; in Roma, scarpellatore, lavorava con il figliuolo e con Albino da Castiglione alle cappelle che Niccolò Quinto faceva edificare a piè del ponte Sant'Angelo.

\* \* \*



PAOLO ROMANO Giorgio Vasari ha lasciate vaghe incomposte contraddittorie notizie.<sup>2</sup> Innanzi tutto ne contesse la vita con quella di Mino del Regno, artefice invero meraviglioso, se a Napoli condusse opere sempre ignorate, a Montecassino tombe del secolo XVI e, in San Pietro, gli Apostoli di Paolo Romano e quel sepolcro di papa Barbo, cui attesero insieme lo scultore delizioso da Fiesole e Giovanni Dalmata, maestro di pieghe rocciose e di drappi lucenti. Gli studi moderni hanno del tutto distrutta la fola, che trova tuttora qualche ostinato credente. Un busto nel Museo di Berlino, quello di Nicola Strozzi, reca la scritta: NICOLAVS DE STROZIS . URBE . A . MCCCCLXI . OPUS NINI; ora lo Schmarsow, colpito dalla simiglianza del nome, gettava l'ipotesi dello scultore *dal Regno*.

<sup>1</sup> DOMINICI GEORGH *Dissertatio Historica de Cathedrali Episcopali Setiae civitatis in Latio*. Romae, 1727, typ. Mainardi.

<sup>2</sup> Un esame completo delle versioni date dal Vasari su la vita di Paolo Romano si ha nell'edizione curata dal Milanese (vol. II, pag. 647-655), che le mette a fronte e le correda di altre notizie. Nell'edizione del 1550 la vita di Paolo Romano e di Maestro Mino è svolta indipendentemente da quella di Chimenti Camicia e Baccio Pontelli, con la quale si trova invece unita nell'edizione del 1568, ed è preceduta da una lunga introduzione nella quale l'A. disserta

su l'oltracotanza e la presunzione di alcuni artisti e su le conseguenze che essa può produrre. Delle inesattezze delle notizie del Vasari ci occupiamo diffusamente caso per caso. Dopo il Vasari, non conosciamo nome di alcuno che abbia fatto una monografia completa di Paolo Romano. Il Bertolotti, che nel *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1881) prima, nello *Archivio storico, archeologico, ecc.* della città e provincia di Roma poi, la tentava, ci diede un'eccellente ed ordinata raccolta di documenti, non una critica artistica. Ad ogni modo la sua opera rimane sempre di molta importanza, poichè riporta il testamento del



Il giudizio del Bode,<sup>1</sup> la discussione stilistica, il ricordo dell'altro busto di Piero de' Medici, simile per la fronte ampia, il naso aquilino e la sagoma intiera del volto, hanno, senza altro più, donato l'opera a Mino da Fiesole; giacchè, supporre un errore proprio nel nome non è, come sembra creder lo Gnoli,<sup>2</sup> pensiero tanto nuovo ed ardito, se ancora in quell'epoca erano incerti i cognomi d'ognuno, più incerti quelli degli artisti, come di coloro che, esciti di gente oscura, vaganti di corte in corte e di repubblica in repubblica, meglio li porgevano alla pronta corruzione delle voci popolari, a' diminutivi amorevoli, agli epiteti arguti, o, solo, ai facili appellativi derivanti dalla memoria del padre, del paese o della regione natale. Per non recare esempi lontani, Paolo è quando detto di Mariano, quando *de Urbe*, quando da Roma, quando, semplicemente, Romano; in un solo atto notarile del figliuolo è ricordato nepote di Tuccio e della gente Taccone: di Mino del Regno Vasari sospetta altra volta un nome consimile, Dino: Mino istesso poi, Mino graziato, è quando nominato da Fiesole, quando da Fiorenza, laddove egli era da Poppi. Riguardo poi all'attività artistica del Maestro è bene notare che, cercando addentro le linee di Giorgio Vasari, si scoprono senza fatica due elementi di conoscenze che hanno tenuto e turbato la mente dello scrittore: da un lato nozioni, anche di cose intime e minori, tanto chiare e tanto esatte da essere confermate in tutte le ricerche posteriori; dall'altro parole contraddicentisi nelle due prime edizioni, timide, celate nel giuoco della frase, e fatti intorno a' quali la critica moderna ha vagolato dubbiosa sino agli ultimi giorni: là fa autore il Maestro del San Paolo all'entrata del ponte Adriano, lo dice artista dovizioso, negli ultimi anni ritirato ad attendere le sue cose, una volta infestato da tale maestro Mino che lo condusse a disfida; qua non fa sapere come la statua trovata da papa Clemente in San Pietro giacesse non conosciuta, chiama il chimerico Mino del Regno a scolpire gli Apostoli, Paolo a comporre tombe in Santa Maria di Trastevere e a fingere quell'uomo armato a cavallo da lui Vasari veduto in terra presso la cappella di Sant'Andrea.

\* \* \*



IL BIOGRAFO aretino, donando a Paolo Romano la supposta immagine dell'amante d'Isotta degli Atti, fu condotto in inganno da un doppio per quanto facile e scusabile errore di fatto e di nome. Paolo Taccone scolpì due effigie di Sigismondo Malatesta, e furono di legno, e vennero bruciate su la piazza di San Pietro, con grande conforto del pontefice e del popolo, chè, morto almeno, lo avevano in balia. La lapide in vece dice essere quel cavaliere ivi scolpito Roberto Malatesta, morto dodici anni dopo Paolo, nel 1482,<sup>3</sup> già signore di Rimini e capitano generale della Chiesa a' tempi di

Maestro e ci permette di fissare la data della sua morte. Riguardo ad altre raccolte di documenti, l'unica veramente interessante è quella che si trova nella prima e seconda parte dell'opera grandiosa del Müntz, *Les arts à la Cour des Papes*, indispensabile a chiunque tenti una storia dell'arte in Roma nel Rinascimento e cui noi intendiamo sempre riportarci tutte le volte che senza note speciali ricorderemo nomi di artisti o date che alla loro vita e alle opere si riferiscono. Vorremmo ripetere le stesse lodi per l'opera più recente del Müntz (*L'Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, volume I: *Les Primitifs*), se non ci sembrasse che sul nostro soggetto egli abbia assai facilmente giudicato. Utilissimi, come sempre, sono gli studi di Hugo von Tschudi su la scoltura romana

nel Quattrocento: interessantissimo perchè attinente al nostro tema, l'articolo dello Gnoli su *L'Opera di Mino da Fiesole in Roma* (*Archivio storico dell'Arte*, 1889-90), dove egli s'intrattiene a parlare di Paolo Romano non diffusamente, ma con tale ordine e con tale calore di convinzione da imporsi anche allo studio di coloro, che, come noi, non riescono a giungere alle sue conclusioni. Può anche leggersi con profitto un recente lavoro dello Steinmam su Roma nel Quattrocento pubblicato in tedesco e, se non erriamo, a Lipsia nel 1899.

<sup>1</sup> W. BODE, *Italianische Bildhauer der Renaissance*. Berlin, 1887, pag. 232.

<sup>2</sup> GNOLI, *Arch. st. dell'Arte*, 1889, pag. 456 e n. X.

<sup>3</sup> La data è scritta su la lapide della quale può

Sisto Quarto. Uomo di forti spalle, dall'ampio torace, dagli occhi lunghi, dal naso curvo e fine, dal mento arguto veste la corazza e la maglia e avanza su la staffa larga la gamba muscolosa: il cavallo nitrisce, ha la bocca contratta dalla rabbia del morso, le nari spalancate, le orecchie piccole, gli occhi lunghi, i garetti evidenti. Pure il paggio che ivi è figurato presenta la forma stessa dell'orbita: è chiomato e la chioma tutta intorno il collo recisa; reca sul capo il berretto coronato dalla mobile piuma, sostiene il morione del suo signore. Il nobilissimo bassorilievo, opera certamente di uno scultore dell'Italia settentrionale, era nel ciborio di Sisto Quarto, ma poi, donato da Paolo Terzo a Scipione Borghese, passò nella villa di lui e adornò la casina che è nel giardino degli aranci; portato in Francia ai tempi dell'Impero, ora si trova al Louvre nella sala di Michelangelo.

\* \* \*



E TOMBE a Santa Maria in Trastevere appartengono ad altro Paolo di Roma, a quel maestro fiorito verso gli ultimi anni del XIV secolo e i primi del XV, che elevava a Santa Maria del Priorato il sepolcro di fra Bartolomeo Carafa, un bel signore dal volto maschio, dalle labbra sottili, dalla barba acuta e pàrtita, dall'armatura grave e rozzamente tagliata. Poichè questo primo Paolo Romano fu maestro di verità e di vivezza nei volti: nel bassorilievo a piedi del monumento di Filippo di Valois in Santa Maria di Trastevere, i Santi portano intrecciate al mento le barbe al modo vario ed elegante de' gentiluomini e de' borghesi al secolo XV; gli angioli, messaggeri dalle grandi ali recanti torce, hanno muliebri linee soavi, e i sacerdoti le senili facce tonsurate, tutte rugose del pianto: e i giovini le molli gote polite, e le vergini oranti gli occhi lunghi e languenti. Però l'artista era in molte parti infantile, non conosceva proporzioni, faceva le dita delle mani tutte egualmente lunghe e sottili, le ossa del carpo eccedenti, i piedi tozzi e sempre egualmente calzati, come volesse evitare l'opera paziente del malleolo e delle falangi. Pure, unico in Roma, sentì la riflessione dell'arte toscana: sotto la vòlta ogivale del sepolcro dell'Alençon, nella lunetta, la Vergine sale entro la mandorla intarsiata di testine serafiche; ma la Vergine, assisa in un atto goffo, sembra, per il volto tondo e floscio, una grassa monaca, e gli angioli, malamente avviluppati nelle ali forcute, rendono un corpo di una forma strana, che ricorda quello delle rondini marine. Nel tempo medesimo l'artista viene dimenticando le antiche forme architettoniche, e talvolta spiana i pinnacoli, quando addirittura non vi sostituisce le statuette de' santi. Tenta anche la policromia, e minia di gigli d'oro lo scudo azzurro di Francia, e di lune fiammanti la croce dei Piccolomini. Ma nell'altro sepolcro, quello del cardinale Stefaneschi-Piccolomini, che si trova nella stessa chiesa ed è del 1417, posteriore cioè di venti anni il maestro ha abbandonato ogni forma gotica e dell'antica scuola di Giovanni Cosma e di Giacomo Vassalletto rammenta il riso colorito delle tessere musive solo nei fili gemmati che corrono intorno il monumento severo.

---

leggersi un'accurata descrizione in Courajod (*La statue de Robert Malatesta. Extrait de la Gazette des Beaux-Arts*. Paris, Champion, 1883).



\* \* \*



ALTRA questione è connessa all'arte di Paolo Romano. Vasari, ricordando il libro del Filarete, chiama Paolo orafo esimio, autore, insieme con Niccolò Della Guardia e Pietro Paolo da Todi, dei dodici Apostoli di argento che furono in San Pietro nella cappella di Sant'Andrea, sino ai tempi del sacco di Roma. Anche volendo dimenticare che il Filarete nomina *Pagolo* da Roma e che nessun documento ufficiale o atto di privati riporta tale qualità del Maestro; dove, in Paolo Romano, la cura sapiente e particolare, la grazia squisita di chi fa docile la gemma al bulino; dove i giuochi sottili degli arabeschi, o, solamente, lo studio decorativo? Paolo, figliuolo di scalpellatore, artefice grosso egli stesso, educato in una città quasi ancora straniera al movimento artistico del tempo, cercava le leggi della bellezza nelle forme della decadenza romana: egli sicuro inoltrava lo scalpello nel marmo e a colpi forti lo conduceva. Meno conoscendo l'opera del trapano profondava il ferro nella pietra, nel cavo loolgeva e lo girava più volte, generando quelle grosse fiamme elicoidali che, nelle sue statue, fingono i riccioli intorno alle teste degli angeli e de' santi.

\* \* \*



GIOORGIO VASARI, nella prima edizione delle *Vite*, scrive che Paolo Romano moriva di soli cinquantacinque anni. Non è possibile dimostrare l'assoluta verità di tale affermazione; certo nell'anno 1470, che senza grave errore si può accettare come quello della morte, Paolo non doveva esser vecchio. Tutti i figliuoli di lui sono in quel tempo minori di età ed egli ha ancora un credito verso la nutrice di un altro suo figlio premortogli. Sono ancora vivi a quell'epoca l'*avila*, Caterina Mattei e l'*avunculus*, maestro Bonomo, da lui chiamato a tutelare l'eredità;<sup>1</sup> inoltre, il padre di lui, Mariano, era tuttora vivo nel 1468, se forniva di piombo la *Fabrica* della chiesa di San Marco per il tetto di quel palazzo.<sup>2</sup> Nè basta: nel 1460 Paolo è rammentato sergente d'arme,<sup>3</sup> e tale dignità conserva ancora dieci anni dopo, al tempo del suo testamento. I sergenti d'arme non superarono mai il numero di quaranta, avevano tutti mazza e cavallo,

<sup>1</sup> Vedi il testamento pubblicato dal Bertolotti (*Archivio storico arch.*, ecc., anno VIII, vol. IV, fasc. 7<sup>o</sup>, pag. 310-314).

<sup>2</sup> Il Müntz, nella seconda parte del *Les Arts*, ecc., riporta diversi pagamenti del 1468 fatti all'«*honorabilis vir Marianus de Toccio de Urbe*» per fornitura di piombo per il palazzo di San Marco. Il Müntz aveva già sospettato (op. cit., fasc. I, pag. 246) che Marianus de Urbe altri non fosse se non il padre di Paolo. Dopo la pubblicazione fatta dal Bertolotti (op. cit., pag. 293), di un documento del figliuolo di Paolo, nel quale questi è detto *q. Mariani tutii Taccone*, nessun dubbio più ci rimane. Nè ci deve poi meravigliare la frase *de Urbe*: Mariano che era della provincia di Roma, e in Roma lavorava da omai venti anni, poteva ben dirsi romano. Poi i registri di con-

tabilità non han mai guardato tanto per il sottile. *Tutii* equivale a *tucci*, perchè, come nota il Bertolotti, sono entrambi diminutivi di *Sante*. Un altro argomento ci conferma nell'opinione che qui trattisi di Mariano da Sezze, ed è l'attributo di «*honorabilis vir*» che difficilmente veniva dato agli artisti e che Paolo invece ha quasi sempre. Come suole, il vecchio operaio, arricchitosi, doveva esser divenuto intraprenditore. Poco più oltre Mariano doveva vivere, non solo perchè la *Fabrica* non fa più menzione di lui, ma anche perchè i documenti posteriori che riguardano Paolo, pubblicati dal Bertolotti (op. cit.), dicono: *Paulus quondam Mariani*.

<sup>3</sup> MARINI, *Archiatrì pontificii*, P. II, pag. 154, nei *Ministeria et officia domus pontificalis Pii II*.

e il Marini ricorda che più volte i pontefici furono condotti a diminuirne il numero, e a limitare le facoltà che essi, come guardie del Corpo in uno Stato dispotico e debole, venivano a poco a poco usurpando. È egli possibile che a tale carico si chiamassero uomini in età quasi senile? Finalmente: le prime opere conosciute di Paolo Taccone appartengono all'anno 1451, e, sebbene non sieno rari gli esempi di artisti fioriti negli anni maturi, pure non si può ammettere che Paolo cominciasse a maneggiar lo scalpello più che quarantenne, tanto più che quelle opere sono, come or ora vedremo, lavoro più da tagliapietra che non da scultore. Congetture, si dirà; e congetture di poco rilievo. Verissimo; ma nessuno potrà negare che, prese insieme, esse non abbiano un certo valore e che, accettando la notizia del Vasari quale l'unica memoria, si debba al tempo stesso fermare quel numero a limite massimo degli anni che Paolo Taccone può avere vissuto. Quella data accogliendo, Paolo sarebbe nato ne' tempi intorno il 1415, quando, ucciso Ladislao dalla febbre di Roma, con lui fuggito ogni sogno di grandezza maggiore, la città travagliata cadeva nuovamente ne' triboli delle fazioni, sollevate a volta a volta dai baroni e dagli antipapi, dal comune e dal popolo.

\* \* \*



PRIMO lavoro di Paolo furono tre finestre a croce da lui compiute ai 29 di gennaio del 1451 per la facciata del palazzo capitolino. Poi, ai 3 di marzo dell'anno medesimo, con il padre Mariano e con Albino da Castiglione, attendeva ai due sacelli che Niccolò Quinto faceva edificare presso il ponte Sant'Angelo. Perchè l'anno prima, quello del giubileo, la letizia di Roma si era improvvisamente mutata in un lutto. Il Pontefice aveva mostrato il Santo Sudario a' pellegrini; il popolo giocondo tornava di San Pietro; grande era la frequenza della moltitudine; ora avvenne che una mula, la quale guidava una cesta con due donne, a mezzo il ponte paventasse la folla. La folla percossa dal timore, l'un l'altro incalzando e premendo, caddero moltissimi in terra: e, come le vie intorno il ponte erano tortuose e incapaci, molti precipitarono in fiume; e, narra l'Infessura, tre cavalli e la mula affogarono, duecento persone perirono. Il Pontefice allora volle allargare le strade e perciò fece abbattere alcune case e costruire due cappelle rotonde, dedicate agli Apostoli Pietro e Paolo a tregua delle anime di coloro che erano caduti nel fiume. Ma probabilmente il lavoro di quei sacelli non fu in tutto condotto da Paolo e da' compagni di lui: nel 1452 i documenti parlano di un altro maestro, tale Giovanni di Lancillotto da Milano, muratore e marmorario. Poi, segue un lungo silenzio intorno a Paolo e noi lo ritroviamo solo nel 1458, presso la corte Aragonese, insieme con Isaia e Antonio da Pisa, Pietro di Milano, Domenico Lombardo e Francesco Adzara, commesso di *acabar les figures del arch triunfal... sobre lo portal dell Castel nou de Naples*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Il documento fu per la prima volta pubblicato nel 1876 da Camillo Minieri-Riccio, in un opuscolo intitolato: *Gli artisti che lavorarono in Castelnuovo di Napoli al tempo di Alfonso di Aragona*, e poi riprodotto qua e là. Ultimamente il Fabriczy, in una monografia su l'arco di Castelnuovo, pubblicata l'anno scorso nel *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunst-*

*sammlungen* (XX, fasc. I, II), ha non solo riordinato i documenti raccolti dal Minieri e da altri dotti napoletani e poi raccolti dal Filangieri (*Documenti, ecc.*), ma li ha anche ad uno ad uno riscontrati con le cedole della tesoreria aragonese, dalle quali furono tratti, fissandone così il testo.



\* \* \*



L'ARCO che, a commemorare la sua trionfale entrata in Napoli, Alfonso d'Aragona elevava all'ingresso di Castelnuovo, è uno dei più belli e ad un tempo più singolari monumenti della Rinascenza italiana. Classico in tutte sue parti e disarmonico in tante, oppresso e soffocato dalle antiche forme della diffidenza medievale e delle costruzioni dell'epoca spagnuola, chiuso nell'ombra dei recinti fortificati e pur contenendo la luce, esso sembra ancor oggi figurare lo sforzo immane di quella generazione e di quel regno, quando un principe magnanimo e bene accetto alternava, nell'onorata e dotta compagnia, la lettura di Omero e della Bibbia alle arti della politica e alle fatiche della guerra. E pare che in quell'arco gli artisti di ogni terra d'Italia si sieno dato convegno. Ecco i lombardi accanto ai toscani, gli scultori di Abruzzo presso a quelli di Napoli e di Roma. Lavorò Paolo all'arco? E quanto durò? E di quale natura fu il suo lavoro?

Non sarà inutile premettere un po' di storia dell'arco di Castelnuovo.

\* \* \*



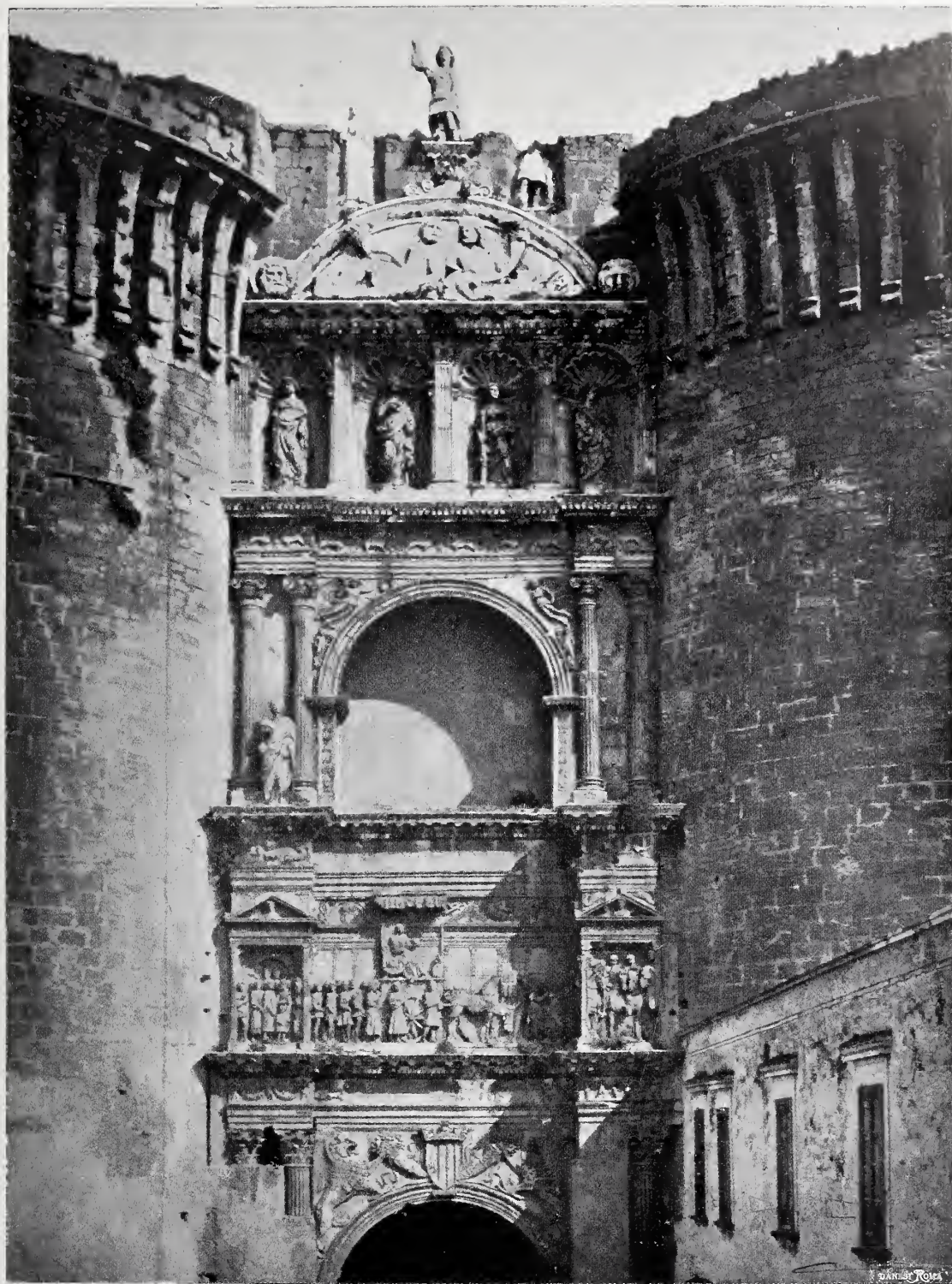
NELL'ANNO 1455 l'arco di Aragona era già elevato, poichè di esso parla Bartolomeo Fazio nei suoi commentari *De rebus gestis ab Alphonso Primo*, che appunto a quell'anno si arrestano. Ciò però non vuol dire che l'arco fosse allora tal quale come oggi: se dobbiamo credere ai documenti, l'ornamentazione scultoria non era, al tempo in cui scriveva il Fazio, peranco cominciata. La prima notizia infatti, che accenna a maestri marmorari e a loro opere è in una cedola di tesoreria del 1458, con la quale si retribuisce il maestro Domenico di Montemignano per le fatiche da lui sostenute nell'intagliare e ritrarre dal vivo la testa del re dal petto in su, e per far l'immagine di San Giovanni Battista, così similmente scolpita. A questo documento altri ne seguono, sebbene non molto frequenti e mai così specificati; i primi che troviamo e che rammentano maestro Pietro, maestro Andrea dall'Aquila e maestro Isaia da Pisa, non sono che del 31 gennaio 1456 e altro non dicono se non che i tre suddetti maestri lavoravano a quel tempo al Castelnuovo di Napoli.

Nel maggio 1456 un altro pagamento vien fatto ad Isaia da Pisa per i lavori da lui compiuti nella fabbrica del Castelnuovo, e solo in una retribuzione data ad Andrea dall'Aquila ai 31 agosto dello stesso anno si nomina l'arco trionfale e si paga quest'artista per il lavoro che vi ha fatto *en les pedres marbres*, senza dir di più. Nel 1458 seguono poi ai 31 gennaio e ai 28 febbraio le cedole di tesoreria che riguardano Paolo di Mariano e che noi per intero riportiamo secondo la lezione che recentemente ne ha dato il Fabriczy:

31 gennaio 1458. *Item doni [donava] a mestre Ysayes de Pisa, Antoni de Pisa, Pere de Milana, Domjnico Lombardo, Francisco Adzara e Paulo Romano mestres marmorars CC d. los quals los acorregui [accolscro, ricevettero] en la ciutat de Napols por mans de mosser Loys Sarcola havent carrech de pagar les despeses ques fan por causa de la fabrica del Castell non de Napols ab albara de scriua de racio scrit en Atella lo derrer dia del present mes de Janer en accoriment [accoglimento, ricevimento, somma ricevuta] e paga pro rata de aquells III.<sup>a</sup> DCCC [3800] duc. por los quals han pres a stall [per cstaglio, a cottimo] de acabar [perficere] integrament les figures del arc triumphal del dit Castell non segon en lo dit albara se conte que cobre* CC duc

28 febr. 1458. *Item doni a mestre Ysayes de Pisa, Antonj de Pisa, Pere de Milana, Domjnico Lombardo, Francesco Atzara e Paulo Romano mestres de fer figures de pedra*



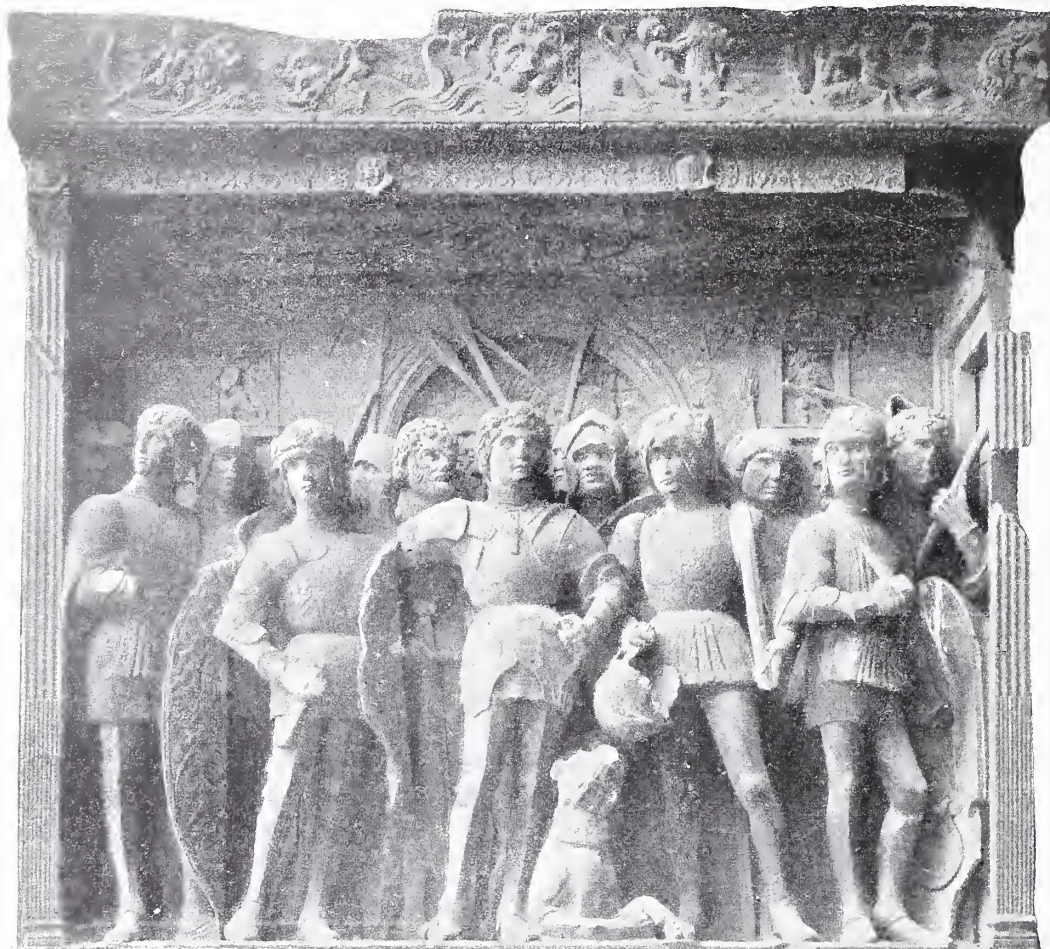


Arco di Alfonso d'Aragona (Castelnuovo, Napoli)



*marbre — CC d. los quals los accorreguj en la ciutat de Napolis per mans de mosser Loys Sarcòla ab albara de scrina de racio scrit en Troya lo derrer dia del present mes de febrer en acoriment e paga pro rata de III.<sup>a</sup> DCCC d. per los quals han pres a stall e se son convinguts ab la cort de acabar les figures del arch triumfal que fa fer lo S.<sup>or</sup> Rey sobre lo portal del Castell nou de Napolis second en lo dit albara se conte que cobre* CC d.

Segue un'interruzione. I libri delle cedole mancano dal principio del giugno 1458 alla fine dell'aprile 1460: in quei tempi appunto in cui in Napoli si compievano importantissimi



Altorilievo nella base laterale sinistra dell'arco di Alfonso d'Aragona, di Andrea dell'Aquila (Castelnuovo, Napoli)

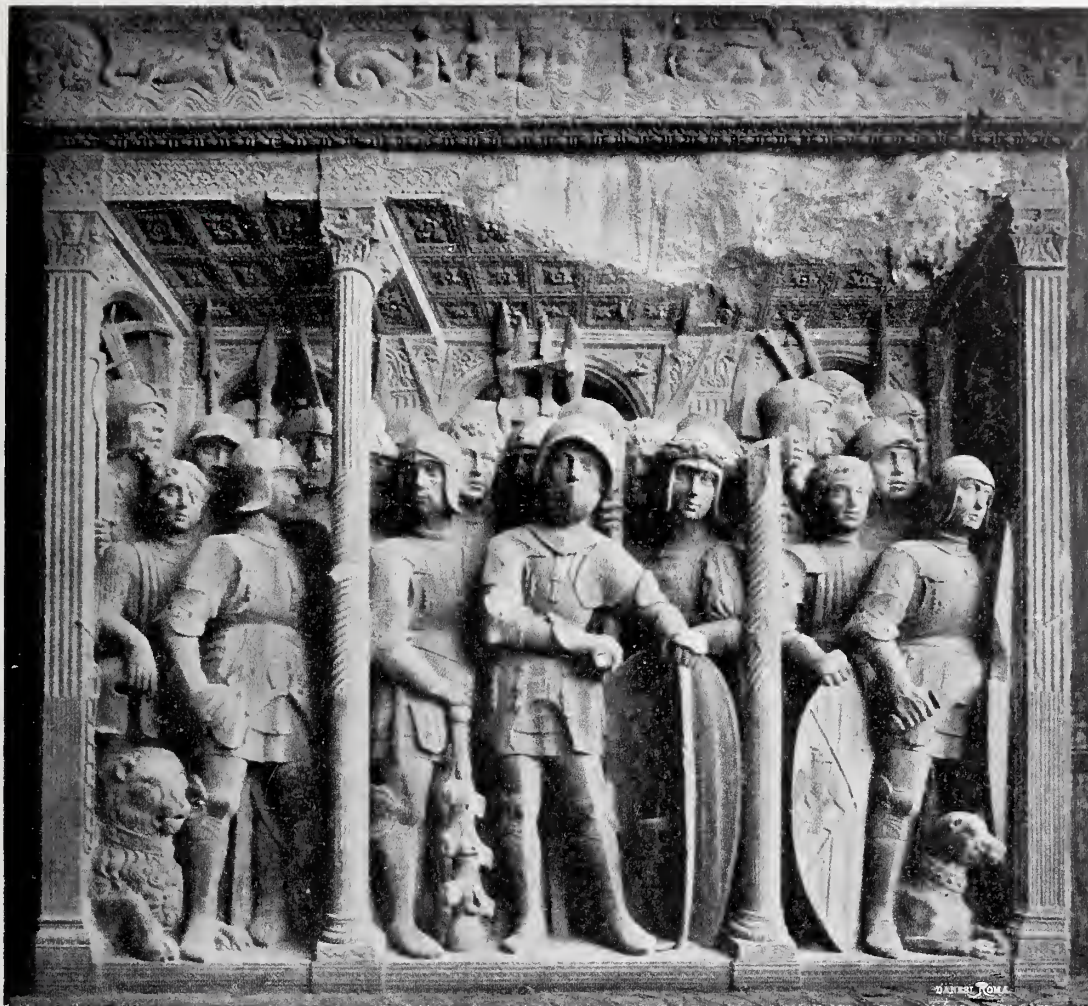
avvenimenti. E infatti la morte impreveduta di Alfonso, la successione contrastata al torbido e avaro figliuolo di Margherita di Híjar, le inquietudini degli Angioini, il timore di ribellioni, una tale pestilenza come vennero a poco a poco disperdendo la corte magnifica, così per alcun tempo dovettero rendere più lenti i lavori nel castello e nell'arco. Niccolò Severini, oratore per la repubblica di Siena,<sup>1</sup> scrivendo agli 8 di giugno 1458 al cavaliere Cristoforo Felici dell'Opera di quella città, dice che Andrea dall'Aquila, scolare di Donatello, che attendeva alle sculture nell'arco, voleva partirsi di Napoli tra per il sospetto della malattia del re e per il morbo che vi era fiero: però lo propone e caldamente lo raccomanda. Nel 1460 poi troviamo Paolo ed Isaia in Roma retribuiti nel novembre di alcuni proiettili di marmo per bombarde, mentre a Napoli soltanto nel 1465 maestro Pietro di Milano, mar-

<sup>1</sup> G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'Arte senese*, vol. II, pag. 300.



orario, viene novamente pagato per le opere da lui compiute a Castelnuovo e nell'arco; e i pagamenti continuano fino al 7 agosto 1473.

Da queste notizie, pur tanto vaghe e frammentarie, possiamo trarre queste importantissime conseguenze: che Paolo Romano lavorò all'arco per pochi mesi, che il suo fu un lavoro assunto a cottimo con altri e con un incarico molto modesto, quello di rifinir le figure, che però non dobbiamo meravigliarci se di lui non esiste alcuna opera distinta, che questa



Altorilievo della base laterale destra dell'arco di Alfonso d'Aragona, di Isaia da Pisa (?)  
(Castelnuovo, Napoli)

va in ogni caso ricercata tra le decorazioni minori, nelle figurazioni di foglie, nelle corone di bacche e di fiori, nelle testine alate della volta, nei gruppi di putti, di maschere, di mostri, di centauri marini e di nereidi.

Chè poi a lui, autore di patriarchi dalle tuniche di bordato, dove le pieghe s'inoltrano eguali parallele profonde, e che mai conobbe l'opera che dona al marmo il fulgore dell'acciaio, la morbidezza dei velluti, le onde vaghe e improvvise delle stoffe rasate, e che fu affatto ignaro dell'incanto che suggerisce all'anima umana la materia più inerte se mai è fatta viva dal fuoco della visione pittorica, non può attribuirsi alcuna parte dell'attico pel quale avanza con la quadriga trionfale la bella Vittoria, preceduta dai nobili cavalcani e dai paggi che intonano nelle trombe gl'inni, circondata e seguita dai magistrati, dai baroni, dagli oratori dei principi e delle repubbliche, dai vassalli minori, dal popolo commisto degli artigiani, degli staffieri, dai mercanti levantini e dalla gente d'oltremare. Nè a Paolo possono



donarsi i due grandi altorilievi delle basi: non quello dove al bel signore chiomato che sembra piacersi della gloria pura della forma, un valletto reca il morione e un altro lo scudo damaschinato, mentre per l'arco della porta, nel fondo, avanza la processione dei militi dalla piccola galea, dai nasi aquilini, dalle bocche tumide, dalla foggia classica della capellatura, simili in vista a legionari romani che avanzino, lenti e maestosi, ad una città conquistata; e nemmeno l'altro, in cui sotto il cielo delle rose gemmate l'artefice, maestro di cotte e di maglie, ha chiuso il re vittorioso nella gorgiera e gli altri armati ha fatto tozzi, con grandi mani venose, con il collo lungo, le teste grosse, le facce rugose sotto le nari e intorno il mento a simiglianza di quelle troppo di frequente rasate.

Questi concetti che, come già noi, ha pesato e considerato Carlo von Fabriczy, conducono il critico tedesco a parecchie ed abbastanza curiose conclusioni.

\* \* \*



L FABRICZY attribuisce la composizione dell'attico trionfale a Pietro di Martino di Viconago, che, rammentato nei documenti come Pietro da Milano, lavorò all'arco durante tutto il tempo della sua costruzione, e in Napoli ebbe onorificenze dalla corte e, dopo morte, nobile sepoltura. Pietro aveva già prima lavorato a Siena, ad Orvieto ed a Roma, e, secondo il Fabriczy, anche con Donatello a Padova nel monumento del Gattamelata. Dei due altorilievi delle basi poi, dona quello dei militi astati ad Andrea dall'Aquila, scolare di Donatello, l'altro ad Isaia da Pisa, che in tal modo avrebbe applicato la sua triennale attività. Non discutiamo tali attribuzioni, neppure quella che fa scoprire in Isaia un maestro d'armi e un sommo decoratore con gran meraviglia di tutti coloro che ricordano il sepolcro di papa Eugenio IV, e veniamo subito a Paolo, cui lo studioso tedesco dona tutti quei rilievi che sono sotto e sopra le due figurazioni più innanzi accennate. Si potrebbe subito notare che in questi rilievi gran differenza corre non solo dall'una all'altra base, ma anche nelle basi medesime, ma di ciò parleremo più tardi; per ora ci basta accennare agli argomenti sollevati dal Fabriczy a sostegno della propria ipotesi.

Sono due:

- 1° Si tratta di forme e di concezioni rudi che derivano dall'antico;
- 2° I festoni che i putti sorreggono in queste rappresentazioni rassomigliano a quelli del frontone di San Giacomo degli Spagnuoli in Roma, che, molto probabilmente, appartengono a Paolo.

Lasciamo stare le concezioni rudi e derivanti dall'antico, che ci condurrebbero a declamare contro la prepotenza delle frasi alla quale soggiacciono tutti, anche i migliori, e a supporre i nostri lettori tanto ingenui da credere che qualunque manifestazione rude e derivante dall'antico debbasi, durante il Quattrocento, attribuire allo scalpello di Paolo. Riguardo ai festoni, per non cadere in un errore di logica non molto raccomandabile — quello cioè di spiegare un'ipotesi con un'ipotesi e una supposizione con una supposizione — converrebbe provare che quelli di San Giacomo degli Spagnuoli sieno di Paolo, cosa della quale non pare eccessivamente sicuro lo stesso Fabriczy. Ma vogliamo concedere che i festoni in parola sieno opera del Maestro: ebbene, dov'è la rassomiglianza? Dei festoni di San Giacomo non tutti recano fiori, quei che li portano ne hanno pochi, e rari, e sempre i medesimi; abbondano invece i pomi chiusi, le pine: in uno solo abbiám veduto una spica. Il nastro è sempre uniforme, come uniforme e sempre eguale è il grosso nodo con cui terminano i festoni. Guardate invece a Napoli quale abbondanza e varietà di fiori, di pomi, di spiche a metà aperte, di grappoli! I nodi sono in tutto diversi; diversa, tranne in uno dei festoni, è la piega dei nastri, ed essi non sempre terminano con una doppia ghianda, come a Roma. Uno di essi, sotto la

rappresentazione che il Fabriczy attribuisce ad Andrea dall'Aquila, è annodato nel mezzo da un giunco, cosa che sul frontone del San Giacomo non si ritrova.

Siamo discesi a queste minutaglie non per amor del sottile, ma poichè ci pareva che se si fondava sopra un particolare così fallace un'ipotesi di tanta importanza, dovesse esservi per lo meno qualche cosa che si avvicinasse all'identità. Qui invece, quando anche il para-



Bassorilievo nello zoccolo della base laterale destra dell'arco di Alfonso d'Aragona  
(Castelnuovo, Napoli)

gone potesse farsi, saremmo molto lontani, nonchè dall'identità, addirittura dalla somiglianza. Dicevamo: quand'anche il paragone potesse farsi, poichè noi escludiamo ogni possibilità di confronto. L'opera dei rilievi intorno alle basi figurate dell'arco di Castelnuovo non è opera di un solo maestro, bensì di parecchi. Guardate gli zoccoli. Nel rilievo a destra dell'entrata abbiamo evidentemente un maestro donatelliano. La piega trita del nastro, le forme nude e grassocce dei putti, il loro movimento agile e vario ce lo fanno senz'altro supporre. Guardate anche la maniera di fare i capelli e quelle fronti rese più libere per il moto! È un maestro rozzo, ma conserva ancora qualche grazia. Le sue qualità si rivelano maggiormente nel mostro marino su cui siede la ninfa e nei due serpenti che guidano il carro dell'amorino, dove le squamme sono condotte con molta diligenza, in modo assai diverso di quello che avrebbe tenuto Paolo.

Nel bassorilievo d'incontro siamo dinanzi ad altri artisti. Qui non abbiamo più a fare con il donatelliano or ora considerato: non solo, ma ci troviamo di fronte a due maestri, a due maestri che hanno lavorato su lo zoccolo medesimo. Come? Lo zoccolo è formato di due pietre: ora il rilievo è nettamente distinto dall'una all'altra pietra. Osservate come esso sia più profondo in quella ove si trova la testa barbata del satiro, e non pure nelle forme delle figure o del festone, ma anche nella cinghia di ghiande che gira intorno allo zoccolo. Inoltre il maestro dell'altra pietra ha un modo di condurre i muscoli tutto suo; egli fa i muscoli legati, dappertutto, nelle braccia come nelle gambe, su la fronte come sul petto.



Bassorilievo nello zoccolo della base laterale sinistra dell'arco di Alfonso d'Aragona  
(Castelnuovo, Napoli)



L'opera di lui si ritrova anche, e molto diffusamente, nella decorazione di maschere sufflanti le acque marine e di pagane divinità naviganti che sovrasta ad entrambi gli altorilievi maggiori. Il Fabriczy donava anche questi motivi decorativi a Paolo, nè comprendiamo il perchè: per nostro conto non vi riscontriamo neppure un carattere dell'Arte del Maestro. Se poi qui si volesse ad ogni costo trovare l'opera sua, la si dovrebbe cercare piuttosto in quella parte della base di sinistra che abbiamo distinto per l'intaglio profondo; qualche cosa di lui si avrebbe, qui, nella maschera, non da noi riprodotta, che si trova nella stessa pietra là dove questa volge verso la fronte dell'arco. La somiglianza si rinverrebbe nella barba, che Paolo generalmente conduceva con gran diligenza, in ispecie sul mento e nei peli della mosca. Ma sventuratamente non possiamo dare un giudizio assoluto; l'altra testa di satiro non ci conferma troppo nella nostra opinione e il putto non è in uno stato di conservazione tale da permettere un esame profondo.

L'opera di Paolo Romano si potrebbe ancora vedere nella volta dell'arco. Nel centro di questa due grandi angioi dalla femminea appiccatura del braccio, e tutti di fattura toscana, reggono lo scudo d'Aragona, ma intorno, dai cassettoni, sbucano, alternate con rose, delle testine di putto. Ve ne hanno di tutti i generi: lunghe e tondeggianti, con i capelli condotti a grandi ciocche o inanellati su la fronte, con il mento arguto o fuggevole, con il sorriso su le labbra o con le sopracciglia inarcate. Una, bellissima, tutta coronata di foglie di vite e di pampini, ricorda un Bacco fanciullo: più in là, improvvisa, una testa immonda di satiro rompe l'ordine consueto. Si potrebbero qui donare a Paolo certe teste rotonde, che hanno sotto le palpebre solchi assai pronunciati, e il mento che si affaccia tra l'adipe del volto; ma non ci dissimuliamo tutta l'improbabilità della nostra congettura. Infine si tratta di un artista minore, che, come tale, non ebbe mai un carattere assolutamente preciso, che allora si trovava nella sua giovinezza artistica, e che lavorò per un tempo assai breve e per una parte molto secondaria — chi sa che non fosse quella di un aiutante? — ad una grande costruzione oggi pessimamente conservata, e della quale, anche per le opere maggiori, si sa molto poco, ora, come volete che si possa, senza nessun soccorso diretto di documenti,<sup>1</sup> osservando la sola testina di un fanciullo cui probabilmente manca il naso ed il mento, asserire, con sicurezza scientifica, che si tratti di Paolo e non di altro maestro?

\* \* \*



LABURATO dalle guerre esteriori, pauroso d'interne congiure, preoccupato dalla speranza di nuove crociate, Pio Secondo, ne' primi anni del regno suo, curò maggiormente che nessuna memoria potesse rivivere de' tempi di Niccolò Quinto, che il breve e squallido pontificato di papa Callisto aveva fatto dimenticare. Indi il dispetto degli studiosi, come di quelli che, a lungo avendo sperato, in breve eran rimasti delusi; indi la povertà della Corte pontificia al cospetto delle case cardinalizie, in un tempo che in Roma vivevano l'Alain e l'Estouteville, lo Scarampo ed il Barbo, il Bessarione ed il Borgia. Pur sempre, sotto le spoglie della dalmatica, Enea Silvio Piccolomini rimaneva l'antico novellatore degli amori di Madonna Lucrezia ed Eurialo cavaliere: uomo acuto, conoscitor della vita, piacevole nel conversare, amante delle cose antiche; come si venivan placando le sedizioni, egli, trascurando i letterati, favoriva gli artisti e volgeva l'animo ad abbellire la città rinnovandole parte dell'antico splendore. Come restituiva la nativa Corsignano, e riedificava Tivoli dalle fondamenta, e faceva compiere opere a Civita

<sup>1</sup> Ci si dice che E. Bertaux pubblicherà prossimamente, nell'*Archivio di storia patria per le provincie napoletane*, un'ampia recensione dell'articolo del Fa-

briczy con l'aggiunta di nuovi documenti. Auguriamoci che questi possano recare una vera luce su l'arco tanto bello e tanto sfortunato.

Castellana ed altrove, così riparava i ponti su l'Aniene e sul Tevere, e, a San Pietro, muoveva opere nella piazza, su le scale della basilica, nella chiesa medesima, ne' palazzi Apostolici. Faceva porre le statue degli Apostoli protettori di Roma a piè delle scale, e sovra di esse cominciava quel pulpito della Benedizione, ricco di marmi rari, adorno di rilievi e di statue, che egli mai vide compiuto.

Paolo di Mariano, tornato in Roma, seguì il costume degli artisti nell'epoca, e tenne bottega con un altro scultore, che fu quell'Isaia da Pisa, che, come vedemmo, avea con lui lavorato a Napoli. Ma, sebbene il padre di Gian Cristoforo, a quanto almeno appare dagli scrittori contemporanei, godesse di molta fama, più di frequente Paolo ci si mostra quale lo scultore favorito dalla Curia pontificia. Nel 1460 egli è nominato sergente d'arme o mazziere ed ha perciò un particolare posto nella corte pontificia ed al suo personale servizio un familiare: Pio II lo protegge sovra gli altri e, come appare dai registri della contabilità pontificia, gli affida la direzione di tutti i lavori che vennero condotti in quegli anni, cosicchè tra il '60 e il '64 gli vennero allocate infinite opere, tra le quali bisogna distinguere quelle eseguite intorno alle scale di San Pietro e al pulpito della Benedizione; quelle nel palazzo Apostolico, quelle nella basilica Vaticana, quelle condotte in altre chiese per commissione del pontefice o di privati.

\* \* \*



EL 1460 cominciavano le opere intorno le scale di San Pietro; ed ecco uomini a render piana la piazza resa dal lungo abbandono selvaggia, e quali a cavare pietre presso il monte Santo Spirito, e quali a spezzare marmi al Campidoglio ed al Colosseo e condurli per carrette a San Pietro; e, qui, quest'ia segarli, quelli a muover la sabbia, la calce e collocare mattoni, ed altri a posare i marmi lungo le linee segnate, ed altri a serrare i gradini con le fasce di ferro. Vanno ricordati de' toscani, Pagno da Settignano e Marco da Fiorenza; de' lombardi, Domenico muratore e Pietro <sup>1</sup> marmorario; de' romani, Paolo, che dal 29 novembre 1460 attendeva alle scale, e per queste aveva, nel 1461, lavorato 204 braccia di marmi.<sup>2</sup> Ma in quello stesso anno gli veniva commesso lavoro di gran lunga maggiore, cioè le statue gigantesche degli Apostoli protettori della città, che fino al 1847 rimasero innanzi alle scale della basilica ed oggi sono nascoste nella sacristia vaticana nel primo andito ai lati di chi entra. Riguardo a queste statue vi ha discussione. Nella prima parte del suo libro *Les arts à la Cour des Papes* <sup>3</sup> il Müntz negò che, perchè di fattura troppo massiccia, esse si potessero attribuire a Paolo Romano: invece lo Tschudi,<sup>4</sup> si mostrò di diversa opinione. Qualche anno più tardi lo Gnoli, nel suo articolo intorno l'opera di Mino da Fiesole,<sup>5</sup> fermandosi brevemente su Paolo di Mariano, tornando all'opinione del Müntz, tentò di dimostrare come al Maestro non potessero donarsi quelle opere. Nella *Renaissance* <sup>6</sup> il Müntz mutò il primo giudizio, pur dimenticando di dircene il perchè; quanto allo Gnoli, abbiamo ragione di credere

<sup>1</sup> Vedi MÜNTZ, p. I, pag. 279. Per Domenico vedi nell'Archivio di Stato di Roma il registro delle Fabbriche 1460-1464, f. 2 v.; per Pietro il medesimo f. 52 v. Un altro — o lo stesso? — Pietro, *Pietro Gozzuto*, è pagato nel 1462 (F. 1460-64, f. 82 v.), e tale Pietro Gozzuto è rammentato anche nel testamento di Paolo. Ad avvertenza generale notiamo che i documenti di cui citiamo la fonte diretta, sono inediti e da noi ritrovati nei registri dell'Archivio di Stato, talvolta in quei fogli cui il Müntz e il Bertolotti rimandavano per confronti, talvolta anche in altri. A

questo proposito, colgo l'occasione di ringraziare pubblicamente il comm. De Paoli, il cav. Corvisieri e gli altri impiegati dell'Archivio di Stato di Roma, che, tutti, mi furono cortesi di notizie e di aiuti.

<sup>2</sup> F., f. 55. v.

<sup>3</sup> P. I. pag. 247.

<sup>4</sup> H. v. TSCHUDI, *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, IV, pag. 175.

<sup>5</sup> *Archivio storico dell'Arte*, anno II, pag. 460.

<sup>6</sup> Vol. I, pag. 576.



che, egli pure, abbia cangiato opinione; in ogni modo a noi spetta occuparci del suo scritto in quanto egli cercava di confortar la sua ipotesi con notizie ed argomenti che volevano parer concludenti.

Ei diceva: « Delle statue di San Pietro e San Paolo ordinate da Pio Secondo a Paolo Romano, per esser collocate sulla scala della basilica Vaticana, egli eseguì solo la statua di San Paolo e le due basi. Morto Pio Secondo, pare che il successore non si desse pensiero di proseguire l'opera incominciata da lui, e che quindi non fosse confermata a Paolo Taccone l'ordinazione della statua di San Pietro; quella di San Paolo rimase abbandonata in chiesa finchè non venne in mente a Clemente VII di collocarla al ponte Sant'Angelo ».

\* \* \*



A dove è scritto tutto ciò? Non nelle cronache; i diari di quel tempo, così l'Infessura come il Di Pietro e come Paolo dello Mastro, poveri di notizie storiche, sono del tutto all'oscuro quando si tratta dei ricordi artistici. Non nelle guide, che tutte, da Onofrio Panvinio al Nibby e al Baedeker, pur discordando tra Mino da Fiesole, Mino dal Reame e Paolo Romano, donano le statue al pontificato di Pio Secondo: e neppur in quei favoleggiatori, che, l'un l'altro rubacchiando, hanno, a centinaia, tessuto le memorie della basilica Vaticana; tra questi ricordo a caso il Severano e il Martinetti, il Bonanni e il Mignanti, che, tenendosi alla comune tradizione e all'opinione delle guide, dicono le statue condotte ai tempi di papa Pio. Nè basta: una notizia necrologica di Pio Secondo, contenuta dal manoscritto de Bosio della biblioteca Vallicelliana, e riferita dal Müntz,<sup>1</sup> ci ricorda che quel papa « *scalas pro foribus templi vetustate collapsas majore ambitu ornatuque instauravit, apostolorum statuas, Petro a dextera, Paulo a sinistra erexit* ».

Ora, come tutto questo è certo e noto ai lettori del Müntz da tanto tempo, dove va a cadere l'argomentazione dallo Gnoli con tale sicurezza affermata dieci anni or sono? Mah!...

\* \* \*



PARTE il giudizio dello Gnoli, rimane sempre contro di noi un'obiezione, che ai nostri avversari pare indistruttibile e che può riassumersi nella frase adoperata dal Müntz, « une facture trop grossière »: in altre parole, si dice: Paolo Romano non ha potuto far le statue di San Pietro e San Paolo perchè queste son troppo brutte per lui. Ma la bruttezza è spiegabile. Prima di tutto qui non si tratta d'un grande artista, e poi non pensarono il Müntz e lo Gnoli alla grande difficoltà in cui si trovano tutti i maestri, e in cui maggiormente doveano trovarsi quelli della Rinascenza, quando sono costretti a far figure fuori delle proporzioni normali e però a ingrandire e alterare quei rapporti tra le forme che l'occhio è per lunga consuetudine abituato a vedere e a seguire? Non pensarono essi che, nell'errore in cui caddero artisti di tutti i tempi e di tutte le scuole, da Beato Angelico a Baccio Bandinelli e al secol nostro, poteva ben cader Paolo, che non era dei sommi? Del resto, tutto ciò si spiega facilmente. La prosa del Vasari è terribilmente suggestiva e anche oggi riesce ad esercitare una certa preoccupazione nei critici, che, se accompagnata dall'amore sempre lodevole, ma talvolta romantico, che unisce l'autore al soggetto, può guidare anche l'osservatore più acuto a perder la testa come un giovinetto innamorato.

<sup>1</sup> P. I, pag. 278.

Perchè non è affatto meraviglioso che il Perkins potesse credere Paolo uno degli scultori più eccellenti dell'età sua: il valent'uomo giurava su le parole del Vasari, e ancora donava a Paolo l'età di Matusalem e i sepolcri di Santa Maria in Trastevere; ma che il Müntz, proprio il Müntz, che ha il merito unico di avere aperto, primo, tanta luce nella storia artistica di Roma, non creda possibile che il gagliardo sergente d'arme, forte scarpellatore da Roma, abbia potuto mancare là dove errava il monaco soavissimo da Fiesole, è cosa che in verità appare più incredibile che imperdonabile.

Bastava guardare. Perchè non v'è bisogno, come vorrebbe lo Gnoli, di correre sino al ponte Sant'Angelo, dal quale al San Pietro non corre poi un'enorme distanza, per trovare un altro termine di confronto, quando basta restar nella sacristia e osservare un po' attentamente il Sant'Andrea che, sebbene incontestabilmente donato a Paolo Romano, pure non è in vero un modello di gentilezza e squisitezza artistica. Se lo Gnoli avesse ben ricordato la figura tozza del santo e le sue mani ed i suoi piedi, difficilmente si sarebbe affannato, da quel critico acuto e storico coscienzioso che egli è, ad esercitare tanto la fantasia sino ad intendere Pietro Barbo — PAVLVVS · VENETVS · PAPA · SECVNDVS — così neghittoso di quella latina pompa d'iscrizioni e di lapidi che fa sorridere i nordici visitatori da lasciare, a piè di statue compiute sotto il suo pontificato, lo stemma familiare del pontefice antecessore. O che l'antico cardinal di San Marco, uomo così rubicondo, fosse tanto tenace nell'odio da infliggere alla memoria di Enea Silvio tale insulto che allo spirito di un umanista doveva sembrare ben più grave dello strazio che Sergio e la sua fazione fecero del corpo di povero papa Formoso?

\* \* \*



O, le statue di San Pietro e di San Paolo, che, lasciate sino al 1847 all'ingresso della basilica, oggi si trovano nell'andito della sacristia furon, pur troppo, compiute da Paolo Romano. Quand'anche qualche dubbio ci fosse rimasto, l'esame stilistico ed il confronto dei documenti pubblicati dal Müntz e dal Bertolotti prima, la fortunata scoperta di nuovi documenti più tardi, ci hanno assolutamente assicurato che le statue appartengono al Maestro, e ci permettono di affermare che vennero compiute tra gli 11 marzo 1461, quando a tale scopo veniva comprata una pietra da Donna Virginia Astalli,<sup>1</sup> e quel gennaio del 1462, nel quale Paolo di Mariano era retribuito

di 300 ducati *pro factum di due figure de marmo cioè S. pietro e S. paulo che sono aporre a pedelescale de sampiero*.<sup>2</sup>

Perchè, acquistata la pietra, Paolo fu pronto e rapido all'opera: ai 3 di aprile era già pagato per una parte del lavoro nelle basi delle figure. Ancora ai 7 di ottobre attendeva alle statue, se il registro della Segreta Tesoreria Vaticana, facendo menzione di lui, lo chiama *Paolo Romano marmoreo, il quale fa a S. S<sup>ta</sup> San Pietro e San Paulo di marmo*.<sup>3</sup> Poi, ai 26 di ottobre, tale maestro Battista da Roma è retribuito del bronzo *per li perni che bisognano a la figura de S. Paolo*.<sup>4</sup> Ai 15 di novembre Paolo Romano è pagato di tutto il lavoro fatto fino a quel giorno nelle basi; ai 2 di dicembre incominciano le opere per sol-

<sup>1</sup> Questo documento era stato già pubblicato, però non era mai stato letto, particolare del resto di nessuna importanza, il nome del venditore della pietra, che in tal caso era una donna (F. 1460-64, f. 32).

<sup>2</sup> Ibid., f. 84.

<sup>3</sup> Il documento si riferisce alla carica di sergente d'arme, che Paolo copriva, ed è riportato così dal Müntz come dal Bertolotti.

<sup>4</sup> Ibid., f. 52 v.





Statua di San Pietro, di Paolo di Mariano  
(Sacristia Vaticana, Roma)

vibrare l'anima romana; ma poi l'ansietà della fine, la febbre dei molti lavori, la nativa rilassatezza lo vinsero, ed egli, non cresciuto ad una scuola severa, non riuscì a vivificare la pietra con il metallo efficace.

levare San Paolo sopra la base, e, al giorno 5, sono pagati alcuni *manuali a tirare et porre suso l'armatura per la figura de sanpaulo su la sua base*.<sup>1</sup> Ai 3 di dicembre poi cominciano i preparativi per portare la pietra per l'altra statua alla bottega del Maestro, e agli 11 si pagano alcuni manuali di 4 ducati e 26 bolognini, *et sono...*, dice il documento, *per condurre la petri per la figura de Sanpiero*.<sup>2</sup> Questa figura agli 8 marzo 1462 doveva essere lavorata e finita, se a maestro Bartolotto si davano due ducati *per tirare et componere la figura de sanpiero a pro le scale*.<sup>3</sup> Intanto cominciavano a provvedere gli elementi decorativi: già ai 22 di dicembre 1461 maestro Meo era stato donato di dieci ducati *per parte de lavoro fatto per la spada e diadema et chiavi per San Piero e San Paolo*; <sup>4</sup> a Guglielmo da Siena ai 27 maggio 1462 erano dati bolognini 36 per l'opera data a *far harma di n. s. che ponesi socto le figure di Sanpiero et S. paulo di marmo a le scale*.<sup>5</sup> Finalmente un altro documento del registro della Fabbrica Vaticana allo stesso foglio riferisce un'altra volta il pagamento per le statue a Paolo Romano. Ecco:

MARMI..... DARE A MASTRO PAVLO SCULTORE ducati quatrocento cinquanta cioè DUC CCĈ PER LE DUE FIGURE DE S. PIERO ET S. PAULO *et ducati cxxxv per lo lauoro del tabernacolo de S. Andrea a ponte molle e duc xv per piombo a certi piani de traversini per lui lavorati per le scale come a suo conto ibidem fol. 84.*

duc. cccc L.

Le statue, in gran parte oggi riparate, cavate originariamente da due colonne di cipollino, misurano più che due metri di altezza: forse, pensandole, l'artista sentì

<sup>1</sup> Ibid., f. 53 v.

<sup>2</sup> Ibid., f. 53 v.

<sup>3</sup> Ibid., f. 81 v.

<sup>4</sup> Il documento è riportato dal Muntz (*Les Arts, ecc.*), pag. I, 316 p.

<sup>5</sup> F. 1460-64, f. 81 v.

\* \* \*



OME tutte le altre statue di Paolo di Mariano, il San Pietro presenta lungo il corpo e brevi le gambe. Ha grossa la testa, tonda e ricciuta, tonsurata nel centro, là

dove ci si mostra ancora la traccia dell'antico diadema. I riccioli della barba e dei capelli simili a fiamme cavate dal trapano con fori profondi hanno forma di elica: in ciascuna elica, a determinare le treccioline minori, l'artista ha scalfitto il marmo di altrettante piccole fiammelle, guizzanti secondo la grande fiamma spirale. La fronte è corrugata; la linea delle orbite, forte, si avvanza quasi a tetto degli occhi sporgenti dall'orbita profonda, tondeggianti, grossi, quasi bovini. Nel globo dell'occhio è segnato il cerchio dell'iride e il punto della pupilla. Le orecchie sono grandi, traforate con cura paziente: ben pronunciato il naso corto e largo, la bocca grande, il collo non molto lungo. Lunghe sono invece le mani, dalle vene senili sul dosso eccedenti; le mani che hanno dita bene articolate, e unghie larghe, piane, fatte a spatola. La sinistra porta un libro chiuso da due cerniere, coperto di una fodera squamosa, intarsiato di borchie tra loro congiunte da una fettuccia diagonale. I piedi chiusi nei sandali, dei quali si conosce solo la punta che esce dalla tunica lunga, hanno le dita distinte e gibbose, le unghie brevi, la carne tutt'intorno le unghie cresciuta. Un piede, uscendo, apre nella tunica una bocca, di cui il labbro superiore si arrovescia. La tunica intiera veste tutto il corpo e le braccia. Le maniche dagli orli alti hanno pieghe frequenti che si contengono e s'incalzano in tal modo che sembra che tutta la manica troppo lunga sia stata respinta da colui che la vestiva sin verso la spalla. Un cingolo gira intorno ai fianchi, passa su l'addome in una fibula elissoidale, dove è fermato da un punzone; la parte rimasta libera è stata poi dallo scultore girata intorno alla cintura medesima. Sotto del cingolo le pieghe sono frequenti, dure, cannulate, al di sopra piuttosto larghe e schiacciate seguono la lenta radiatura che si osserva nelle vesti delle statue romane, e, a sommo del petto, il solito rigonfiamento triangolare. Il mantello poi, lasciando il corpo sino quasi alla cintura scoperto, s'incrocia sopra le ginocchia, generando pieghe piatte e profonde.



Statua di San Paolo, di Paolo di Mariano  
(Sacristia Vaticana, Roma)



\* \* \*



L DIFETTO di proporzione tra il corpo e le gambe, che, già osservato nell'altra figura, si ritrova in tutti i lavori di Paolo Romano, è uno dei caratteri che più colpisce nell'altra statua della sacristia, quella di San Paolo.

L'apostolo, enorme e grottesco, ha la fronte corrugata, le orbite a tetto degli occhi, le orecchie grandi, traforate minutamente, con lobulo enorme. Su la testa, calva alle tempie, avanza alla fronte una folta ciocca di capelli; ciò che è ancora di altre statue di Paolo. Nuovo invece è il carattere della fisionomia. La bocca semiaperta coronata da' baffi a pena scalfitti, è circondata della barba, un grosso masso marmoreo su 'l quale l'artista ha rozzamente condotte le linee guizzanti dei peli. Il naso, diritto, è grandissimo, gli occhi poi, meno grossi e meno rotondi di quelli del San Pietro, sono rivolti al cielo in un'attitudine d'estasi, che, in verità poco fedele alla tradizione iconografica del milite pagano arrestato da Cristo su la via di Damasco, diviene assolutamente goffa nella maschera informe. L'aspetto avea già colpito il Bonanni, e questi narra che Mino da Fiesole (in Roma, prima della critica, gli scrittori di guide hanno corretto Vasari) voleva ritrarre in quel modo Demetrio Paleologo, tiranno epirota, che avea donato a Pio Secondo la testa di Sant'Andrea. Non Demetrio, che avea trovata migliore la pace co' Turchi, ma Tommaso Paleologo, fratello di lui, avea donato il capo dell'Apostolo; e Tommaso viveva in Roma, esule, e in Roma molti anni dopo moriva povero, in un ospedale, dopo avere lungo tempo limosinato. Forse la testa ricorda Tommaso, forse altra delle persone di quell'età, forse lo scultore medesimo; forse ancora è una bizzarria dell'artista, curioso d'un effetto nuovo.

La statua, nelle altre parti, mostra tutti i caratteri distintivi della scuola di Paolo Taccone. Sotto il collo scarno, è visibile il vano tra' due triangoli cervicali, ed è evidente per lungo tratto il muscolo sterno-mastoideo sinistro. Il polso è lungo e magro: al conspetto di esso sono grandissime le mani, che hanno vene arborate, unghie piane a spatola. Il libro ha superficie liscia, borchie tonde senza rose, e reca due cerniere che imitano un metallo traforato. Ne' piedi si conosce, per la tunica breve, una piccola parte della tibia, esile per un corpo così grande. Similmente piccola è la noce del piede, ampio lo spazio tra essa e la punta, sì che il piede diventa enorme, anche per un gigante. Si trovano ancora qui i piedi vestiti di sandali, e la cura studiosa della verità in condurre le dita gibbose, e le unghie brevi con la carne cresciuta intorno. La tunica è stretta intorno al corpo da un cilizio che pare un lenzuolo attorcigliato, presenta poi lungo le maniche e nel corpo le stesse pieghe e gli stessi orli di quella del San Pietro. Ma qui tutta la tunica è più corta, e le pieghe sono più frequenti, e il mantello, che avvolge quasi tutto il lato sinistro del corpo, lascia libero il destro al disopra dell'anca. La coscia destra, molto lunga, è evidente sotto il mantello, che, sopra la gamba destra, si dispone in pieghe piuttosto larghe a sezione concentrica. Sul corpo esso s'ingolfa in seni profondi, ricade sul braccio sinistro con pieghe fitte, che vanno lentamente degradando fin che dietro si estinguono, ed il manto, che ricade a lembi quasi ottusangoli, viene a formare una cosa sola con il cippo della colonna che ancora si conosce dietro i piedi del Santo.

\* \* \*



EGLI angeli nella base del San Paolo il corpo, che si conosce di scorcio, è ben proporzionato. Il volto è brutto; i capelli a fiamme, raccolti da una funicella, coprono l'orecchio, del quale tuttavia nell'angolo di sinistra si conosce un lembo. La fronte, bassa, è limitata dal nastro, che a sua volta è fermato da una borchia. La linea delle ossa orbitali è forte, forte la linea degli zigomi, diritto il naso, tumide le labbra. Sul collo è palese lo sterno-mastoideo: l'appiccatura delle spalle è morbida, le mani sono lunghissime, fuori di proporzione: le dita adunche e rapaci con le falangi distinte. I

piedi, lunghi ed ignudi, non mostrano il malleolo, ma le dita degradano tutte unite, forse perchè costrette da' lacci dello zoccolo. Le ali lunghe a molti ordini di penne, hanno fortemente rilevati i margini, uno de' quali si ripiega, come quelli delle Vittorie romane negli archi di trionfo. L'abito è costituito da una tunica che nel putto di destra si rimbocca sotto il nastro che la serra.

Sopra la cintura v'hanno le solite pieghe e i soliti rigonfiamenti: palese è la radiatura delle pieghe sotto il cingolo. Più in basso le vesti, allargandosi, si stendono lungo il marmo della base, e sono percorse da pieghe profonde, stilizzate su gli antichi modelli. La tunica, dalle maniche con alti orli, permette l'evidenza di una coscia, il mantello poi gettato dal polso destro alla spalla sinistra, si attortiglia in pieghe frequenti.



Base della statua di San Paolo, di Paolo di Mariano  
(Sacristia Vaticana, Roma)

\* \* \*



L MÜNTZ, riguardo alle basi e ai putti raffigurativi, sospetta che qui sia avvenuta la sfida tra Paolo e Mino, che Vasari rammenta, ed attribuisce a Paolo gli angeli alla base di San Pietro, a Mino gli altri. Le ragioni, che egli lungamente espone nella *Renaissance*,<sup>1</sup> si riducono a queste due: gli angeli alla base del San Pietro son condotti con uno stile « fin et cadencé », che si avvicina a quello di fiorentini; quelli del San Pietro, all'incontro, nudi, più forti, più mossi, ci portano direttamente all'arte classica e alle forme di Paolo.

Lasciamo andare che il Müntz nella stessa *Renaissance* mostra di conoscere che Paolo e Mino gareggiarono nel frontone di San Giacomo degli Spagnuoli e che quindi i due artisti avrebbero dovuto impiegare quasi tutto il loro tempo nel dare ed accettare disfide, lasciamo andare lo stile « fin et cadencé » del quale tanto abbiamo discusso più sopra, e parliamo un

<sup>1</sup> F. I, pag. 376-377.



po' di quel classicismo che altrove nel libro stesso del Müntz ci fa vedere Beato Angelico sacrificante agli Dei dell'Olimpo. Nessun dubbio che Paolo sia un classico — sebbene, come



Base della statua di San Pietro, Scuola di Paolo di Mariano  
(Sacristia Vaticana, Roma)

avremo a vedere, dovremo intenderci su questa parola —; nessun dubbio che egli non dovesse avere — e chi lo poteva avere al suo tempo? — del nudo quell'orrore proprio dei secoli più accidiosi; ma nessun dubbio neppure che egli lo evitava, perchè, non essendo gran maestro di proporzioni, sentiva che esso avrebbe reso più palesi i suoi difetti. Per un'identica ragione evitava il moto delle figure, tanto che un carattere delle sue statue è quello di essere quiete, di una forza dignitosa sì, ma calma, qualche volta anche apatica. E così questo carattere è

costante, che abbiamo a lungo esitato prima di attribuire a Paolo questi angeli, e anche oggi, poichè non abbiamo l'idolatria del documento, sospettiamo che in essi siasi un po' sgranchita la mano di qualche allievo, il quale, sotto la direzione del maestro, avrebbe fatto quei maschioni con il collo corto, il seno turgido, le piccole ali falcate ed il malleolo celato dalla carne che ricade giù floscia.<sup>1</sup>

Anche qui, come nell'altra base, i putti reggono lo scudo papale coronato dal triregno, e qui, come nell'altra base, le bande della tiara terminano con frange condotte a mo' di fiammelle. Alla stessa guisa è ben riuscita l'opera delle tre corone gigliate, nelle quali oggi tuttora si vede la traccia dell'oro, come riuscito è il tentativo di rendere la stoffa che riveste intieramente la tiara. Come già avemmo occasione di rammentare, lo stemma dei Piccolomini fu fatto da maestro Guglielmo da Siena, cui probabilmente appartengono gli altri elementi decorativi delle basi.

(*Continua*)

VALENTINO LEONARDI.

<sup>1</sup> Anche il Fabriczy (op. cit., pag. 139) è della nostra opinione. Egli però crede anche la statua del San Pietro opera di uno scolare: perchè?



## ARTE CONTEMPORANEA

FILIBERTO PETITI.



FILIBERTO PETITI, dipingendo il suo quadro per l'Esposizione di Parigi, ha pensato di comporre un'opera che fosse sincera e genuina espressione dell'arte sua, che avesse in sè tutte le caratteristiche di pensiero e di forma del suo autore, e valesse così a presentarne intera e completa la personalità artistica con le sue aspirazioni e le sue ricerche, coi suoi pregi e le sue debolezze. Ed ha fatto bene ad operare così, senza riguardi, a presentarsi senza sottintesi e senza concessioni, come deve fare un vero artista che abbia la forza di poter dire: così sono, così faccio, e voglio essere giudicato per quello che sono; se ho sbagliato, sarà meglio che voi vi accorgiate dei miei

errori e non che vi dobbiate trovare nel caso di concedermi quelle lodi che non sapete quasi mai negare a chi sa piegarsi secondo la moda o il gusto del giorno.

Ora il Petiti è veramente uno di quegli artisti nati, nei quali sono naturali certe singolarità ed asprezze che danno alle opere loro quel carattere d'individualità che spesso non va a genio al pubblico grosso, ma di cui si compiacciono grandemente gli amatori intelligenti che sanno quanto sia difficile vedersi davanti intera, tutta d'un pezzo, la figura di un artista e dell'opera sua.

L'arte del nostro pittore ha poi questa speciale singolarità, d'essere l'arte di un solitario e di un malinconico, o per meglio dire, di un uomo che non sa essere veramente socievole e veramente lieto che fra le quattro mura di casa sua e nell'intimità della sua famigliuola e dei suoi buoni amici. Lì il pittore delle tristi giornate d'autunno, degli alberi spogli e delle foglie secche si rianima, e pare che quello stare bene rincantucciato coi suoi cari lo consoli, e che allora solamente gli brilli nell'anima un giocondo raggio di sole.

Anche nell'ultimo quadro c'è tutta questa malinconia. Sembra che nella solitudine tacita di quella palude, sulla quale passa appena un lieve alito di vento, l'anima si senta lontana da tutto ciò che di gaio, di giocondo, di lietamente colorito c'è nel mondo. La selva folta circonda da un lato, coll'intricato viluppo dei suoi rami spogli, da cui non pende più una foglia, il triste specchio delle acque ferme e trasparenti. Verso lo sfondo la foresta va perdendosi nella sottile nebbiolina autunnale, e sulla sinistra, chi guarda immagina che le acque morte si stendano senza fine nella bruma, riflettendo il cielo coperto di una nuvolaglia biancastra, che solo qua e là fa trasparire qualche lembo d'azzurro.



Su tutto incombe il triste appressarsi dell'inverno; nel verde smorto delle canne e nelle foglie raggrinzite e gialle, che stanno come sospese sull'acqua, è il rimpianto dell'estate. Il pittore non ha tralasciato cosa alcuna per accrescere questo sentimento di profonda malinconia, e quella vecchia staccionata grigia, tra le frasche, sul margine dell'acqua, dà una strana e profonda suggestione di solitudine, ricordando l'uomo lontano e i suoi lavori, facendo pensare, al di là di quella selva deserta, dove non sono più palpiti di nidi e profumi di fiori nascosti fra il musco, ai casolari oscuri e fumosi nella nebbia.

Filiberto Petiti è stato sempre così: scorrendo la lunga serie dei suoi dipinti troverete sempre la stessa malinconia e quel senso profondo di tristezza. Questa maniera, che a molti parrà strana, di considerare la natura quasi solamente sotto un aspetto, è in lui naturale; egli sente sinceramente e profondamente la dolcezza dei cieli grigi e delle foreste ingiallite, poichè da tutta la sua vita modesta e laboriosa è stato, per così dire, educato alla malinconia. La prepotente tendenza all'arte, che per altri è come una gran luce che rischiara e rallegra, è stata per lui, durante tutta la miglior parte della vita, cagione di segreti affanni, sin da quando, fanciullo, egli ne avvertiva per la prima volta i taciti incitamenti. Giacchè egli è nato artista, e tutta la sua gioventù non è stata che una lunga speranza verso quell'arte che, pur apparendogli come suprema gioia ed ineffabile conforto, fuggiva sempre più lontano.

Nato a Torino nel 1845, un po' gracile e malaticcio, ultimo dei dieci figli di un corriere di gabinetto di re Carlo Alberto, sentendosi così piccino e debole apetto dei fratelli e delle sorelle maggiori, era tutto mamma e casa, e si straziava dal dolore quando lo mandavano a scuola; gli pareva d'essere in esilio, e invece di trastullarsi, allegro e spensierato, con i compagni, si struggeva nella malinconia, contando le ore e i minuti, sino al momento che poteva tornarsene a casa dalla madre. Essa fu la prima ad accorgersi delle tendenze artistiche del piccino, il quale ammirava ugualmente le opere d'arte e gli strumenti che servono agli artisti, e che appena aveva un briciolo di tempo libero si dava da fare coi lapis, coi colori e coi pennelli d'uno dei suoi fratelli che frequentava l'Accademia Albertina.

Ancora adesso all'artista, incanutito nel lavoro, brillano gli occhi quando ricorda la prima grande gioia della sua vita. Il maestro Bodojra, musicista ed amico della famiglia Petiti, s'accorse dei desiderî del piccino, ed essendo dilettante di pittura, gli permise di venire ogni domenica a casa sua, dove gli faceva copiare certe vedutine a sepia che egli gli tracciava come modelli sulla carta. Le vedutine del Bodojra e certi bozzetti di vecchi pittori piemontesi, che il maestro teneva appesi alle pareti del suo studio, entusiasmarono il ragazzo, il quale non aveva ormai più testa per altro che per quadri e disegni. Arrivava tardi a scuola perchè restava incantato davanti ai negozi dove erano esposti quadri e stampe, ed era poi giorno di festa straordinaria per lui quando riusciva a ficcarsi in un'esposizione. Così, a poco per volta, cominciò a conoscere che cosa facessero gli artisti del suo tempo.

Proprio allora si manifestava in Piemonte un risveglio di attività artistica per virtù di giovani decisi a romperla ad ogni costo con le tradizioni accademiche e desiderosi d'ispirarsi direttamente alla natura, senza averla prima vagliata col setaccio delle convenzioni di scuola e di stile.

Come aveva già fatto Massimo d'Azeglio, al quale penna e spada non avevano poi lasciato tempo di raggiungere in tutto le vivaci aspirazioni pittoriche dell'età giovanile, Francesco Gamba, e poi i suoi giovani amici Angelo Beccaria, Carlo Piacenza e Giuseppe Camino, lavoravano gagliardamente a rinnovare la pittura di paese, che, riaccostata al vero, cominciava a riprendere quella freschezza e spontaneità che per tanto tempo le era mancata.

Nel Beccaria e nel Camino rimaneva ancora qualche lieve traccia dell'antica scuola che si manifestava in una certa preziosità della composizione e del disegno, ma Carlo Piacenza seppe veramente accostarsi alla contemplazione delle bellezze naturali con quella semplicità che l'uomo deve avere dinanzi agli spettacoli del creato. Egli capiva che non spettava all'artista di tormentare le grandi e semplici bellezze del vero, nè stringendole fra i canoni dell'accademia, nè piegandole a significazioni leziose e manierate, e si pose perciò dinanzi al



FILIBERTO PETITI — MACCARESE (Campagna romana)







Acque stagnanti



bello coll'animo sincero di chi desidera di far cosa che s'accosti al vero, ma non pretenda di superarlo. Secondo la sua espressione, egli « batteva la campagna » in lungo ed in largo, poichè pensava che la pittura dovesse avere per obbietto il vero e niente altro.

Il caso fece sì che il giovane Petiti avesse la fortuna di vedere una di quelle semplici pitture in cui il Piacenza metteva tutta la sincerità della sua arte. Il giovanetto sentì inconsciamente di avere trovato il suo modello, e diventò scolaro spirituale del Piacenza.

Egli mi diceva di avere ancora vivo il ricordo dell'impressione profonda che aveva fatto sul suo animo una pittura del maestro. Era un modesto acquarello con la veduta di un vecchio campanile in Alpignano, che egli aveva visto per la prima volta nella vetrina di un negoziante di stampe di via Po.

L'ingenuità e la verità pittorica di quell'acquarello l'avevano talmente scosso che s'era fisso in testa di volerne fare uno uguale. Si pose a farne una copia a memoria, correndo e ricorrendo da casa alla bottega e dalla bottega a casa.

Alcuni anni dopo riuscì a comprare l'acquarello, che ora sta fra i tesori dello studio di via Margutta.

Intanto la smania artistica gli andava sempre più crescendo, e a questo proposito, egli racconta un curioso aneddoto. Da lunghi anni egli desiderava ardentemente di veder lavorare un pittore, ma non ne conosceva alcuno, sicchè la difficoltà era grossa. Seppe per caso dove era lo studio del Camino, ed allora si mise in testa di volerlo vedere attraverso il buco della serratura.

Riuscì nella prima parte dell'impresa, e giunse sino alla serratura, ma non vide nulla, perchè la toppa era chiusa. Ebbene, non potendo far di meglio, stette lì un pezzetto, aspirando con voluttà l'odore dei colori che gli sembrava dolcissima fragranza.

A diciotto anni riuscì a vedere per la prima volta un pittore che dipingeva; era un ben modesto pittore, un granatiere che faceva il ritratto ad un suo superiore in una camerata della caserma dove il fratello di Filiberto era soldato semplice.

Il vero aiuto, l'aiuto dell'anima, l'incoraggiamento a proseguire gli venne dalla madre. Quand'egli decise di tentare la copia di un quadro olandese della Pinacoteca di palazzo Madama, la buona donna lo sostenne nell'ardita impresa, e l'amore della madre e del figlio s'unirono affettuosamente nella prima opera faticosa. Ogni giorno ella veniva a portargli la colazione e seguiva con occhio amoroso il progredire del lavoro. La copia riuscì, ed il successo incuorò il giovanissimo dilettante a voler diventare artista ad ogni costo. Ora è qui, dopo il primo passo ardito, che comincia quella lotta di lunghi anni fra gl'impulsi dell'anima e le necessità della vita e quell'esistenza di angosce morali di chi sa che può, che deve riuscire, e non ardisce di fare violenza alle circostanze che lo avvincono e gl'impediscono di potersi liberamente dare tutto, corpo ed anima, all'arte prediletta. Qui è il primo germe della malinconia persistente, di quella tendenza a rinchiudersi nell'intimità della propria anima.

Chi ha dovuto per anni comprimere le più vivaci aspirazioni e vivere solo con le angosce delle speranze continue e dei continui scoramenti, chi sa quale dolorosa catena possa essere per un animo mite la volontà di una persona cara la quale vuole che si faccia diversamente da ciò che per impulso naturale dello spirito si farebbe, capirà come una segreta malinconia e una tristezza tenace, generata dal timore continuo di dover pure un giorno abbandonare tutte le più care speranze della vita, mettesse profonde radici nell'anima del Petiti e diventasse più gagliarda d'ogni impulso a quella gioia, che pur sorride lucida e serena fra i triboli, a chi combattendo può combattere a viso aperto, senza timore di amareggiare persone care.

Il timido amore della madre lo sosteneva, ma il padre, timoroso dell'avvenire del figlio, voleva ad ogni costo ch'egli seguitasse gli studi per poter poi entrare in un'amministrazione dello Stato. L'arte poteva essere per lui una distrazione, non l'occupazione stabile della vita. Il padre permise però che il conte di Collobiano, già ciambellano di Maria Cri-

stina di Savoia, padrino del giovanetto, lo presentasse allo scultore Albertoni ed a Felice Cerutti, pittore di battaglie.

Negli intervalli fra le noiose lezioni delle scuole il giovane frequentava lo studio del Cerutti, che gli faceva copiare a disegno incisioni, senza però mai permettergli di toccare colori e pennelli.

Finite le scuole, il padre lo fece entrare come scrivano al Ministero della guerra, e così il Petiti cominciò quei lunghi ed odiosi anni della vita burocratica, che lo teneva legato come uno schiavo di catena, condannato a copiare pratiche, mentre aveva l'animo pieno di visioni d'arte.

Per un poco la vita dell'ufficio parve che affievolisse in lui la forte passione, sembrò per qualche tempo che il bel sogno giovanile dovesse dileguarsi per sempre. Scoraggiato ed avvilito, tentava ancora di quando in quando di fare qualcosa; ma si sentiva mancare l'animo e le forze.

La morte di Massimo d'Azeglio e il grande parlare e discutere che si fece sulle sue pitture esposte al pubblico riscossero alquanto il Petiti e gli ridonarono coraggio.

Seguirono anni di pazienza e di lotta. Nei momenti strappati agli obblighi burocratici erano rapide corse fuori di porta, occhiate fuggevoli nel verde, e poi di nuovo lunghe ore fra la muffa e la polvere degli archivi.

Dal Ministero della guerra passò alla Cassa di risparmio, dalla Cassa di risparmio alla Società dei beni demaniali, con la quale partì nel 1867 per Firenze.

Durante il viaggio Bologna lo incantò; era la prima città artistica ch'egli vedeva, e gli parve di scoprire finalmente quell'Italia dell'arte e della poesia di cui aveva letto tanto, e che aveva sognato sin da fanciullo. Lo splendore di Firenze completò l'incanto. Ma la visione di tante cose, le molte conoscenze ch'egli fece ne dispersero dapprima l'attività, sicchè per parecchi anni, benchè vivesse fra gli artisti, produsse poco, sinchè gli tornarono insieme l'entusiasmo e le forze, e giunse così a fare alcune opere che gli dettero la prima fama d'artista e gli aprirono la via.

Nel 1873 espose nei locali della « Promotrice », a via della Colonna, due disegni a carbone, che furono ammirati dai migliori artisti fiorentini.

L'uno d'essi, *Il renaiolo*, che il Petiti conserva ancora, è un'opera veramente squisita, e non perde affatto al paragone dei quadri posteriori dell'artista. È un lembo di ruscello fra sponde basse e sassose. Lungo le rive e fin giù all'orizzonte si stende una squallida campagna di primo inverno, sparsa di pioppi magri, che sorgono come spettri da quella terra ingrata e svaniscono nella sottile nebbiolina della giornata rigida.

Il cielo è coperto, e solamente dall'estremo limite dell'orizzonte, disotto alle nubi pesanti, traverso alla caligine, filtrano gli ultimi raggi del sole. Solo nella piccola barca, ammarrata presso la sponda, sta tutto intento al duro lavoro il *renaiolo*, e ficca la pala nella sabbia con un atto frettoloso e stanco, come di chi ha faticato tutto il giorno e vuol finire ad ogni costo prima che cali la notte.

Quel luogo e quel tempo triste, quel lavoro umile ed oscuro danno al quadro un profondo senso di malinconia, e non v'è il più lieve particolare che conforti; anche l'acqua, su cui si spengono le ultime luci della giornata grigia, è tarda e triste. Quando comparve il *renaiolo* tutti si domandarono chi mai fosse l'ignoto autore della bella opera, e gli artisti, quando seppero che era un oscuro impiegato della Società dei beni demaniali, lo chiamarono affettuosamente il *pittore della domenica*.

La grande abilità nel trattare l'acquarello e il disegno a carbone gli procurò ben presto l'ammirazione dei migliori, e a poco a poco il nome del *pittore della domenica* cominciò ad essere sulla bocca di tutti gli amatori di Firenze.

Stava per arrivare, non gli mancavano che pochi passi da fare per assidersi fra gli eccellenti.

Altri, forse meno equilibrato e di minore sentimento, avrebbe nell'esaltazione del successo pensato a voler trascorrere in un'arte più smagliante, e si sarebbe forse cacciato in



uno di quei gineprai di entusiasmi e di scoramenti che hanno così spesso fatto perdere la lena agli artisti più gagliardi.

A lui bastò di continuare nel genere prediletto. Il paesaggio triste e raccolto e come dominato da un pensiero profondo era stato per lunghi anni l'ideale della sua arte, ed egli non volle abbandonarlo.

Nei riflessi pallidi dell'Arno, che corre pigro fra le sponde erbose, rivide la pace dei piccoli stagni campestri del suo Piemonte, e nei folti argentini degli albucci e delle betulle, tremolanti sullo sfondo dei colli fiorentini, soavi sotto il tenue verde degli ulivi, ritrovò la mite poesia dei filari di pioppi e delle folte chiome dei salici campagnoli.

Telemaco Signorini, l'Ussi, il Gordigiani e Niccolò Barabino presero ad amarlo. Sopra tutti il Barabino veniva spesso a trovarlo, e lo incoraggiava a continuare ne' suoi lavori.

Ormai il *pittore della domenica* camminava sicuro; e, come dice lo Stella,<sup>1</sup> « quando il prodotto di quel lavoro domenicale, condotto con la febbre e l'entusiasmo di chi ruba le ore al riposo e agli svaghi per la conquista dell'ideale, fu conosciuto e apprezzato, quando in quell'*impiegato* si rivelò il pittore, l'artista, la vocazione, lo studio e l'individualità, si finì col chiamarlo il *pittore di tutti i giorni*: pittore nel senso nobile della parola, squisitamente disposto a sentire e trasfondere nell'opera la poesia della forma e del colore ».

Anche a Roma, dov'era venuto nel 1874, rivivevano in lui le reminiscenze del paesaggio toscano e i ricordi piemontesi. La maestà meravigliosa della campagna romana lo aveva scosso, ma non ancora vinto. Nel 1875 dipingeva ancora un quadro prettamente toscano: un gomito dell'Arno.

Intanto egli sentiva di non poter più a lungo attendere, sentiva che doveva pur decidersi al gran passo di lasciare l'impiego. Benchè anche il fratello Enrico l'incuorasse, egli dubitava; aveva famiglia, e non riusciva a scuotere da sè il vago timore dell'incerto.

Da parecchi anni a Roma s'era stretto di calda amicizia col pittore Vittorio Benisson, che aveva già conosciuto a Torino. Il Benisson lo confortava a proseguire avanti ardito; e quando, nel luglio del 1880, si sentì morire, volle al giovane artista, che lo aveva assistito durante tutta la malattia, lasciare per ricordo ed incitamento i suoi arnesi dell'arte.

L'avvertimento valse, e in quello stesso mese il Petiti si dimise dall'impiego.

Ancora adesso potete vedere, appesi in luogo d'onore, nello studio del Petiti, la tavolozza ed i pennelli del Benisson, che morendo gli aveva saputo dare il coraggio d'affrancarsi e di dare finalmente il respiro della liberazione. Della vecchia vita, delle antiche angustie non restò che il ricordo e quella sottile malinconia intima che l'accompagna per tutta la vita.

L'opera pittorica di Filiberto Petiti, che è lavoratore indefesso, è andata sempre crescendo, e i quadri hanno seguito i quadri.

Egli non lascia intentata alcuna forma dell'arte pittorica, e fra una grande tela e l'altra trova il tempo di tracciare acqueforti ed acquarelli di un genere tutto suo. In essi egli, per mezzo di efficaci impasti di tinte, riesce ad ottenere effetti di luce veramente singolari, che gli servono assai bene per que' suoi cieli temporaleschi e umidi.

Nei grandi quadri egli ha sempre conservata la vecchia maniera, ed è calato giù dal Piemonte nella campagna romana con tutti i suoi ricordi di freddo e di grigio. Egli preferisce la tristezza muta di un gelato mattino di novembre alla malinconia tragica di un tramonto sanguigno a mezza estate.

Nella sua *Visita alla tenuta*, esposta nel 1881 a Milano e comprata pel Museo civico di quella città, è chiaramente espresso in qual modo il Petiti ami di rappresentare la campagna di Roma.

L'orizzonte è vicino e chiuso a pochi passi da chi guarda. Due cavalieri fermano i cavalli all'ingresso della tenuta, e l'un d'essi, un buttero, si china ad aprire il pesante cancello della staccionata che corre lungo la macchia, dove s'alzano grandi alberi spogli.

<sup>1</sup> A. STELLA, *Pittura e scultura in Piemonte (1842-1891)*. Torino, Paravia, 1893.



FILIBERTO PETTI — IL RENAIOLO

*L'ARTE*, fasc. I-IV.

Fotopia Danesi - Roma.







FILIBERTO PETITI — ULTIME FOGLIE

*L'ARTE*, fasc. I-IV.

Fototipia Danesi - Roma.





Sul davanti l'erba è ancora verde, ma l'autunno l'ha già sparsa di fili secchi; verso lo sfondo il terreno si solleva e la staccionata si stacca sul cielo grigio, che appena qua e là ha qualche sprazzo turchiniccio.

In questo modo il Petiti ha saputo fare un quadro che, pur essendo romano, si adatta al suo spirito.

Invece delle grandi linee ondulate e della fuga degli acquedotti fra i rovi e gli sterpi, egli ha preferito di fermarsi lì tra le macchie, raccogliendo in pochi metri tutta la grandiosa tristezza della campagna desolata.

Dopo questo quadro egli ritorna al suo paesaggio settentrionale, e in mezzo agli stagni e ai saliceti brumosi spicca stranamente la luminosa *Fontana Tempesta*, dove il pittore ha voluto mostrare la sua vigoria di colore nel raffigurare un raggio di sole caldo che illumina la vecchia fonte racchiusa fra le macchie di elci.

Ma questo è come uno sprazzo di luce isolato; egli torna ai soggetti favoriti, ed in un seguito di quadri diversissimi illustra i vari aspetti malinconici della campagna.

Egli ama di costruire e comporre i suoi quadri, e sa con molta abilità fondere in un tutto organico particolari bellezze di paese raccolte di qua e di là.

Nei *Boscaioli*, che è ora a Parigi, la composizione non è ancora perfetta, e la maestria con cui sono eseguiti i particolari, non giunge a dissimulare quel certo che di lievemente disarmonico che sta fra l'acqua del primo piano, i grandi alberi secchi della riva e lo sfondo.

Fra i paesaggi di composizione del primo tempo sono notevoli la *Quiete disturbata* ed i *Canneti*, acquistati dal Re all'Esposizione di Roma del 1885.

Nel *Torrente di montagna* e nel *Lago della Vecchia* egli ha ritratto due diversi aspetti della montagna. Nel primo i freschi faggi dell'Appennino temperano l'orrido delle rocce; nel secondo, che riproduce un lago alpino, fermo come una lama d'acciaio, in cui si rispecchiano i dirupi, ogni forma mite è scomparsa, e già si scorge il fianco nudo delle vette supreme, dove non cresce più che il lichene rossastro.

*Le ultime foglie* del 1890, comprato dall'Imperatore di Germania, e *L'autunno in montagna*, anch'esso a Berlino, sono più direttamente tratti dal vero, e la composizione appare tutta chiusa e serrata fra i rami della foresta, senza alcuno di quei larghi spazi di cielo sui quali il nostro pittore ama per solito di far spiccare i rami secchi e contorti de' suoi alberi spogli. L'interno del castagneto e del faggeto, ingialliti, dove pascolano le mucche, ha riflessi di verde ancora vivo, e qua e là sono effetti mirabili per l'intonazione delle tinte e per la luce che scende temperata fra le foglie ingiallite.

Il motivo del *Renaiole*, ma più fresco, ritrovasi in due squisiti paesaggi recenti, nelle *Acque morte* e nell'*Autunno*, esposti nel 1898.

Il soggetto è quasi uguale: pioppi e salici in riva a stagni; ma nelle *Acque morte* il pensiero di chi guarda resta lì fermo, compiacendosi di quel paesaggio intimo e modesto, mentre nell'*Autunno* la grande cortina dei pioppi che campeggia sul cielo pallido e l'acqua stagnante e lumeggiata a grandi riflessi dorati e argentini hanno in sè qualcosa di altamente poetico, quasi come un ultimo saluto della luce prima della tristezza invernale.

Volentieri continuerei a discorrere degli altri quadri principali del Petiti; ma il continuare in questa rassegna della sua opera così vasta e varia, sarebbe cosa molto lunga ed inutile, perchè con le parole non riuscirei che a darne un'idea pallida e scolorita.

Ho tentato di descrivere l'animo dell'artista ed il suo pensiero; spero di avere con ciò fatto cosa grata ai molti che lo amano.

Roma, marzo 1900.

FEDERICO HERMANIN.



## BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

3.

Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.

C. DE MANDACH: *Saint Autoine de Padoue et l'Art italien. Préface de M. Eugène Müntz*. Paris, Laurens éditeur, 1899 (pagine IV-368, con illustrazioni).

Siamo dinanzi ad un'opera degna delle lodi più ampie e sincere; opera sotto ogni riguardo definitiva e che può veramente servir di modello a monografie di tal genere. Essa giunge in buon punto, non solo perchè, come osserva Eugenio Müntz nella Prefazione, da alcuni anni a questa parte il culto per il Santo di Padova è rifiorito singolarmente, ma anche, e ben più, perchè proprio oggi v'è taluno, pur tra le menti più colte e illuminate, che sembra voler negare ogni utilità e ragion d'essere alle ricerche iconografiche.

Quest'opera del giovane scrittore svizzero è la dimostrazione del contrario, quale non si potrebbe desiderare più evidente e meglio condotta. Chi legga con attenzione e con amore questo volume, come noi abbiamo fatto, avrà modo di constatare, si può dire ad ogni passo, quali e quanti dati preziosi possano offrire simili ricerche alla critica artistica; egli si sentirà condotto a leggere più addentro nella vita, nell'anima stessa dell'arte, a penetrarne più da vicino il lento e pur continuo svolgimento in tempi e luoghi diversi, svolgimento meglio osservabile in un solo ciclo di soggetti e di rappresentazioni. Dirò di più: anzichè disconoscere e rinnegare — come taluno pretende — quell'elemento personale di che l'artista impronta, più o meno potentemente, l'opera sua, la ricerca iconografica — essa sola forse — ci permette di discernere e di conoscere con maggiore chiarezza e nettezza ciò che di veramente nuovo e suo l'artefice ha messo nella creazione artistica, rielaborando nel proprio spirito la materia comune, e, così, di più adeguatamente apprezzare l'opera individuale nel progresso dell'arte.

Ma perchè tali ricerche conducano a risultati sif-

fatti, vogliansi conoscenza larga e profonda del materiale artistico, acutezza di giudizio e, anche, molta discrezione nel valutare ogni singolo fatto; qualità che siamo lieti di riscontrare nel nostro autore.

Il quale, lo si vede bene dal suo diligente lavoro, si è accinto all'opera dopo lunga e coscienziosa preparazione. In amoroso pellegrinaggio sulle tracce del Santo, egli ha ricercato tutta l'Italia, anco le borgate più ignorate e remote, e si può dire che nulla gli sia sfuggito di quanto riguardava il suo argomento, e che di quasi tutte le opere da lui menzionate, che sono moltissime, si sia reso conto personalmente, studiandole sull'originale. È a questa eccellente preparazione che dobbiamo un buon numero di osservazioni e apprezzamenti e scoperte nuove, e importanti non solo per l'iconografia, di cui l'autore ha arricchito, cammin facendo, l'opera sua. Non vogliam lasciare d'indicare qui alcune delle più notevoli.

Il Mandach, per il primo, prende in considerazione un affresco del Caporali recentemente scoperto nella chiesa di San Francesco a Montone presso Umbertide, il quale varrà certo a rendere assai più favorevole il giudizio che del pittore recano Crowe e Cavalcaselle che non conoscevano quel dipinto.<sup>1</sup> Così dovrà oramai modificarsi di molto il giudizio su Lorenzo II da Sanseverino, di cui l'autore ha ritrovato a Pollenza, presso Macerata, una tavola che, importantissima sotto l'aspetto iconografico, pare anche a noi una gentilissima opera d'arte.<sup>2</sup> A Pietro Lorenzetti, anzichè ad Ambrogio, assegna giustamente con criteri stilistici un bellissimo quadretto del Museo cristiano del Vaticano (pag. 181). A Firenze, nell'Accademia di Belle Arti, ha ritrovato l'opera che ispirò un'incisione indicata dal Passavant, e di cui è una prova anche a Roma nel Gabinetto delle Stampe: opera che se fu eseguita da Jacopo,

<sup>1</sup> CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della Pittura*, IV, 378; Mandach, pag. 93.

<sup>2</sup> Era anch'essa affatto sconosciuta a Crowe e Cavalcaselle. Il Mandach ne dà una bella illustrazione (pag. 93) e si augura giustamente che venga presto compresa nel Catalogo ufficiale delle opere d'arte delle Marche.

figlio di Francesco Francia — come vuole il Catalogo — per la composizione tuttavia egli rivendica al grande maestro.<sup>1</sup>

Da rilevare soprattutto è un Sant'Antonio di Cosimo Tura che si credeva perduto, che il Mandach segnala invece tra i quadri noti del Louvre e col quale mette in relazione un documento pubblicato anni sono dal Venturi (pagg. 77, e 78 nota 1), senza pensare però che il dipinto è piuttosto un frammento di polittico che un quadro a sè.

Assennata e acuta è poi la critica che egli fa alla ricostruzione dataci dal Boito dell'altare di Donatello a Padova: a questo proposito, egli apre una lunga parentesi, per proporre un suo saggio di diversa disposizione, basandosi su ragioni iconografiche e su una nuova e abile interpretazione dei documenti.<sup>2</sup> Così pure, nuovo, interessante e compiuto è lo studio sugli altorilievi marmorei che adornano la cappella di Sant'Antonio nella Basilica padovana e sulle pitture della scuola del Santo.

Ma troppo lungo sarebbe enumerar qui tutti i vantaggi che da questo studio iconografico condotto con larghezza può ritrarre la storia dell'arte. La padronanza assoluta della materia si addimosta anche nell'eccellente partizione che l'autore ha dato alla sua trattazione, che ora ci faremo ad esaminare un po' più da vicino.

L'opera si divide in cinque parti. Nella prima è un breve ristretto della vita di Sant'Antonio, che molto opportunamente vale a presentarcene la figura nei tratti più caratteristici e ad informarci delle questioni attinenti; nella seconda parte si ricerca quale possa essere la più vera immagine del Santo, del quale poi, nella terza, si esaminano le rappresentazioni dal secolo xiv a tutto il xvi; nella quarta, invece, si studiano le rappresentazioni della leggenda, dal Dugento a tutto il Cinquecento; l'ultima parte, finalmente, informa brevemente il lettore delle opere d'arte italiana più notevoli dei secoli xvii e xviii e de' capolavori stranieri ispirati dal Santo. Chiude l'opera una rassegna sommaria delle fonti storiche concernenti Sant'Antonio e la sua leggenda: rassegna che ci pare sarebbe stata forse più a suo luogo in principio, a séguito delle notizie biografiche.

Mentre per San Francesco s'ebbe la fortuna di possedere descrizioni particolareggiate antichissime della sua figura, e il ritratto di Subiaco che generalmente si ritiene contemporaneo, per Sant'Antonio nulla di

simile. Le stesse fonti scritte non ci danno che notizie scarsissime sul suo aspetto. È solo per incidenza che dalla leggenda primitiva veniamo a sapere come negli ultimi anni l'affliggesse una certa corpulenza cagionatagli da idropisia. Verso la metà del secolo xv, Sico Polentone, il primo biografo che pretenda ad una descrizione completa, non fa che aggiungere qualche tocco di non grande importanza: il Santo era di statura inferiore alla media, delicato d'aspetto; aveva bronzea la tinta delle carni, e il volto imberbe: particolare, quest'ultimo, ch'egli deriva certo dalle immagini che aveva sott'occhi.

Il Mandach, dopo avere esaminati ad uno ad uno quelli che passano per autentici ritratti del Santo, li scarta tutti come lavori d'altri tempi, onde si trova costretto a ricercare nelle opere d'arte del secolo xiii, gli elementi necessari a ricostituirne, fin dove è possibile, il più vero ritratto. Due sole hanno vera importanza iconografica sopra tutte quelle che ci sono rimaste: un dittico d'oro smaltato eseguito a Venezia verso la fine del Dugento, e il dittico della Galleria antica e moderna di Firenze, attribuito a Bonaventura Berlinghieri (n.º 101). Già vediamo apparire nell'artista un certo sforzo per dare una caratteristica al tipo individuale di Sant'Antonio di contro a quello di San Francesco, a lato del quale è sempre raffigurato: sul dittico di Venezia, il Santo porta una sottile barba bionda, è giovane o almeno nella forza dell'età: è meno ascetico, ha i tratti più arrotondati, l'espressione meno severa, più tranquilla che non il Poverello d'Assisi: la sua fisionomia corrisponde bene al suo carattere quale ci appare dalla leggenda primitiva. Anche sul dittico del Berlinghieri, l'aspetto alquanto pieno, giovanile e dolce di Antonio, questa volta imberbe, contrasta colla accentuata magrezza di Francesco, che è barbato. Ma ciò che accresce singolarmente l'importanza iconografica di questa pittura, è il fatto che l'immagine di Francesco corrisponde perfettamente a quella autentica di Subiaco; e poichè l'artista si è curato di tanto caratterizzare quella di Antonio, è ben ammissibile che anche sul vero aspetto di lui egli fosse bene informato; onde crede il Mandach si possa ritenere questo quasi come il più antico e fedele ritratto del grande taumaturgo. Tuttavia, dove per San Francesco troviamo per tutto il secolo xiii il medesimo tipo, quello di Antonio varia alquanto. Di più, il culto di Sant'Antonio, non è, all'infuori di Padova, e specialmente nel Dugento, che un complemento di quello tributato al Poverello; e ciò importa un'altra differenza nell'iconografia dei due Santi: l'immagine di Antonio compare sempre associata alle rappresentazioni di San Francesco, ed occupa un posto affatto secondario.

Fissati così questi termini, il nostro autore procede nella sua ricerca minuta e paziente attraverso l'arte dei secoli xiv e xv e della prima metà del xvi, inco-

<sup>1</sup> Pag. 132; altro rilievo importante riguardante il Francia è a pag. 130.

<sup>2</sup> Pag. 195-202. L'A. cerca di metter d'accordo i Documenti contemporanei a Donatello, pubblicati dal Gloria, col racconto dell'Anonimo Morelliano: il che è certo assai ingegnoso: ma dubitiamo ch'egli talora non sottilizzi troppo: ad esempio, possiamo proprio torcere al senso che vorrebbe dar loro il Mandach, alcune indicazioni dell'Anonimo? (cfr. pag. 199).



minciando dall'Italia settentrionale, in ispecie da Padova e dal Veneto, per scendere poi nell'Umbria, nella Toscana, nelle Marche e in altre regioni d'Italia.

\* \* \*

Per il carattere stesso del culto di Sant'Antonio, a cui si è accennato più sopra, per la lentezza con cui si svolse, e per la mancanza di descrizioni e di ritratti, anche il tipo iconografico del Santo doveva necessariamente esser pure assai lento a fissarsi nell'arte: il processo di formazione dura infatti fin verso il principio del Cinquecento. Nel secolo xiv, Giotto, che ci ha dato di Sant'Antonio ben cinque immagini, lo rappresenta sempre giovane e imberbe, coi capegli scuri, senza attributi. Ma ciò è forse dovuto, in parte, all'aver egli creato per i suoi personaggi, per San Francesco medesimo, un tipo ideale. Giacchè diversi pittori, specialmente di scuola fiorentina, lo rappresentano vecchio e canuto, dal volto rugoso, quale lo si vede nei freschi di Giovanni da Milano e di Agnolo Gaddi in Santa Croce. Essi ignoravano la morte precoce del Santo, e, forsanche, s'erano confuse nella loro immaginazione le sembianze del Santo di Padova con quelle di Sant'Antonio l'abate. Tuttavia si può dire che nel Trecento il tipo giovanile ed imberbe tende a prevalere. — Al *libro*, che fin dal principio è l'attributo caratteristico di Sant'Antonio, s'incomincia, a Firenze, ad aggiungere la *fiamma*, simbolo dell'amore ardente del fraticello per il Signore o per la Vergine. E come si cerca di animare sempre più la sua figura nella espressione e negli atti, così anche i due attributi sono variamente disposti. — Ma pur nel Trecento, come nel secolo precedente, non troviamo ancora nessuna opera che sia dedicata a lui esclusivamente. Entra specialmente nelle composizioni consacrate alla Vergine, spessissimo in quelle dove la Vergine e il Bambino sono contornati da Santi; i quali si dispongono ai lati, sur una stessa linea, separati tra loro da pilastri o da colonnine.

Allora Sant'Antonio ha quasi sempre per compagno San Luigi di Tolosa, a cui fa riscontro, e al quale si mostra superiore per gerarchia. Una volta, segno di cresciuta importanza, lo troviamo invece far riscontro a San Paolo, dove San Francesco è contrapposto a San Pietro. La rappresentazione più bella di Sant'Antonio che ci abbia dato il secolo xiv, è quella di Taddeo Gaddi a Pisa. È una figura imponente, piena di forza e d'espressione: e similmente, in tutte le opere del grande Trecento, il viso del Santo, sia esso rappresentato giovane o vecchio, è sempre improntato di singolar dignità: è il grande dottore e predicatore dell'ordine francescano.

Nel Quattrocento invece, quantunque il suo aspetto non vari gran che (è sempre imberbe, e giovane quasi sempre), pure quella maestà e grandiosità d'espressione si va perdendo, e si accentuano piuttosto la dol-

cezza e la benevolenza. Già fin dal secolo precedente si era cercato di animare la sua figura rappresentandolo in cammino: il peso del corpo riposava specialmente sur una gamba, mentre l'altra era leggermente piegata, a maggior grazia della persona. Quest'attitudine diviene ora sempre più generale e tipica. Ai soliti attributi si aggiunge il *cuore*, e la maniera di portarli si fa più disinvolta. Così pure i Santi che contornano le rappresentazioni della Madonna, lasciano la rigida loro disposizione simmetrica, per riunirsi a formar gruppi armoniosi e pittoreschi, e meglio riescono a esprimere e a comunicarsi a vicenda i sentimenti ispirati dalla contemplazione della Vergine o del Bambino. Antonio ha sempre per compagni San Francesco e San Luigi: tuttavia, per la prima volta, compare egli stesso tra due Santi; e ormai si comincia anche ad elevargli qualche cappella dove egli sta solo come patrono. — Ma due uomini, nel secolo xv, contribuiscono potentemente a crescere e a diffondere il culto del Santo: San Bernardino colle sue prediche, e colle ordinazioni artistiche Sisto IV, ch'era francescano, e che per aver passata la giovinezza a Padova portava al taumaturgo gran reverenza. Di più, già prima della metà del secolo, a divulgare la biografia del Santo, era venuta l'opera di Sisto Polentone, alla quale gli artisti, specialmente in Padova, potevano ormai attingere. Ed è appunto a Padova, negli anni intorno al 1450, che il tipo iconografico di Sant'Antonio comincia a fissarsi in modo definitivo, giovane d'aspetto ed imberbe; ed è là che, accanto agli altri, spunta il nuovo attributo del Santo, il *giglio*, aggiuntogli forse per meglio distinguerlo da San Bernardino allora allora canonizzato. A poco a poco, il giglio si estende in altre regioni, dove più e dove meno: solo la Toscana rimane fedele agli antichi attributi. Quasi impaccio dapprima, diviene poi ornamento gentilissimo, quasi fiorisce tra le mani del Santo, e non impedisce che la mano che lo regge porti altri attributi o si muova a significar sentimenti. Così, anche il cuore e la fiamma, prima senza destinazione, ora sono offerti al Signore o alla Vergine. Il numero delle rappresentazioni di Sant'Antonio cresce vieppiù, non solo, ma si hanno statue, incisioni, dipinti a lui esclusivamente consacrati, dov'egli appare negli atteggiamenti più svariati e più mossi: persin tutto solo, in fervida adorazione della Vergine col Bambino. Oppure, lo si trova ravvicinato ad altri Santi dei più elevati nella gerarchia, il che ci attesta dell'importanza sempre crescente del suo culto.

Se ancora nel Quattrocento qualche artista fiorentino, ispirandosi ad antiche tradizioni, rappresenta il Santo vecchio e canuto, durante la prima metà del secolo xvi il tipo iconografico giovanile è fissato per sempre. Troveremo, è vero, qualche artista che darà al Santo la barba or leggera ed or folta, ma solo per obbedire ad una particolare idea estetica, senza pretesione di darci un ritratto storico. — Tiziano, per il

primo, alluderà, nella tinta delle carni abbronzate, all'origine portoghese del Santo.

L'attributo essenziale e più diffuso è ancora il libro; ma anche l'uso del giglio diviene sempre più generale: soltanto la Toscana ancora non lo conosce o non lo adotta. — I rapporti fra Sant'Antonio e il Bambino si fanno ognor più affettuosi. E quando la Madonna col Figlio, a maggior glorificazione sua, è rappresentata sulle nubi, il Santo le si trova talvolta vicino, formante un sol gruppo con lei: più spesso è a terra, in fervida adorazione. Ed entra in un numero sempre maggiore di composizioni; persino entra a far parte della Sacra Famiglia.

Oramai, a partire dalla metà del Cinquecento, Sant'Antonio apparisce sempre giovane, d'aspetto dolce, serio, amabile; adolescente umile d'apparenza, ma che dispone di una potenza miracolosa: il tipo iconografico ha compiuta la sua evoluzione.

\* \* \*

Meno facile è riassumere il nostro autore per ciò che riguarda lo svolgimento artistico delle leggende del Santo, dove la molteplicità dei fatti a cui tener dietro richiederebbe troppe indicazioni particolari e troppo lungo discorso. I problemi che ci si offrono sono qui assai più vari, numerosi e delicati, onde la trattazione diviene più attraente e istruttiva. Lo studiare a quali fonti gli artisti abbiano attinto, quale interpretazione abbiano dato ai fatti nelle opere loro, sia rispetto alle narrazioni orali o scritte, sia in confronto con altre rappresentazioni consimili, ci fa comprendere meglio l'opera di ogni singolo artista, e, in generale, il processo evolutivo dell'arte.

Se poco numerose, nel Dugento e nel Trecento, erano le immagini del Santo, ancor più scarse, naturalmente, sono le rappresentazioni della leggenda. E ciò a Padova stessa, centro e focolare del suo culto: in parte per la distruzione delle antiche opere d'arte, ma principalmente per il carattere stesso del culto di Sant'Antonio. La carità ardentissima e l'eloquenza meravigliosa che avevano sollevato tanti entusiasmi, lasciarono certo memoria viva e venerata nel popolo padovano. Ma il Santo non aveva passato a Padova che due soli anni, gli ultimi della sua esistenza: tutta la sua vita anteriore era sconosciuta: e poco nota fu a quegli stessi che poco dopo la morte ne proposero la canonizzazione; onde la sua personalità, il suo carattere, l'uomo insomma, non s'imprese nell'anima popolare e nella immaginazione degli artisti così subito, e così nettamente e fortemente come la figura sovrana di San Francesco. Padova gli erige bensì un tempio, ma per varie vicende non è compiuto che più d'un secolo dopo la sua morte; e l'esempio resta isolato: dappertutto, altrove, egli è considerato soltanto come il discepolo di San Francesco. Di più, la sua leggenda è in

formazione ancora nel secolo XIV: il soggetto di talune rappresentazioni artistiche non si ritrova nelle primitive fonti scritte. È infatti piuttosto a dei racconti orali, raccolti soltanto più tardi, che s'ispira il pittore della invetriata della chiesa superiore di San Francesco in Assisi, che è quasi la sola opera rimastaci del Dugento, che si riferisca alle leggende del Santo. Delle quattro scene che vi sono rappresentate, due sono attinte a fatti storici di cui doveva durar vivo il ricordo, e le altre s'ispirano più o meno direttamente dalle leggende francescane.

Nel secolo XIV invece, erano ormai già troppo lontani i tempi del Santo, e si attinge direttamente alle fonti scritte. Anche per questo periodo è sempre nelle chiese francescane che noi dobbiamo andare a cercare le rappresentazioni della leggenda antoniana. L'opera principale è infatti un'altra invetriata della basilica di Assisi, nella cappella di Sant'Antonio. Questo capolavoro dell'arte pittorica vetraria italiana, ha una singolare importanza non soltanto per il valore artistico e iconografico, ma anche perchè è là sola opera che ci presenti tutto un ciclo di rappresentazioni svolgentesi in un certo ordine logico. Le altre opere di questo tempo, e più ancora ne' secoli successivi, non ci daranno che fatti isolati, per lo più de' miracoli, presi a caso senza nessun legame tra loro: giacchè in Sant'Antonio più che non l'uomo si tende a vedere il taumaturgo. — Ai mezzi artistici ancora imperfetti, la grande anima del trecento supplisce con la profondità e sincerità del sentimento che sa trovare accenti di grande efficacia. Alcune scene, nella loro semplice concisione, sono davvero grandiose.

Nel procedere a studiare le rappresentazioni dei secoli XV e XVI, l'autore tiene un metodo alcun poco diverso che nei capitoli precedenti, e quale la materia stessa qui richiedeva: avanti di prendere in esame i singoli episodi dal lato iconografico, si fa a studiare nel loro insieme quelle opere d'arte di un dato secolo che ci offrono una serie importante di rappresentazioni della vita del Santo: ne stabilisce la data e le attribuzioni, ne fa l'esame stilistico e artistico, tratta insomma altre questioni di natura generale, spianandosi così la via ad un giudizio più sicuro sul valore iconografico di ciascuna di esse. Di altre opere che ci diano solamente l'una o l'altra scena, è fatta menzione poi, man mano che l'occasione se ne presenta.

Non possiamo seguire le variazioni che in ogni rappresentazione il tempo e l'opera individuale dell'artista v'apportano: ma non vogliamo lasciar di notare come lo studio iconografico delle opere anteriori e contemporanee getti una singolar luce su quella che è il capolavoro di tutta l'arte antoniana: alludo ai quattro bassorilievi che Donatello fece per l'altare maggiore della chiesa del Santo in Padova. Il sentimento della grandiosità di quest'opera si è accresciuto in noi, perchè si è fatto più chiaro e più fondato: e ci pare d'in-



tender meglio anche la grandezza dell'artista. — Nelle opere precedenti, e anche in quelle contemporanee, la rappresentazione aveva un carattere intimo e ristretto: Donatello allarga la scena, chiama tutto il popolo a partecipare al miracolo, e con somma arditezza ne rappresenta la commozione varia ed intensa. Ed è veramente tutta l'anima del popolo che si agita e fremente dinanzi all'evento prodigioso! Dall'intimo del soggetto, sentito profondamente, sgorgano una quantità d'idee nuove, che arricchiscono a meraviglia la composizione, manifestandosi nelle espressioni e negli atti più vari e impreveduti. E come l'artista sa cogliere sempre il momento più drammatico dell'azione! Ha da rappresentare, ad esempio, il miracolo del fanciullo neonato che per virtù di Sant'Antonio parla e nomina il padre suo, disculpando così la madre dall'ingiusta accusa di adulterio? Egli, contrariamente ad altri, fa che il fanciullo abbia già parlato e che il Santo lo renda sorridendo alla madre. Così evita il compito ingrato di far parlare un neonato, e ha modo di rendere la gioia dignitosa e contenuta della donna innocente, la confusione del padre che si getta, pieno di gratitudine, ai piedi del Santo, la somma bontà di questo, la commozione e l'entusiasmo popolare per il miracolo già compiuto.

Dopo avere ammirato questi capolavori, ed esaminato le altre opere del Quattrocento, nulla è più istruttivo che farsi a studiare le rappresentazioni antoniane del secolo XVI. Maestri come Tiziano ci daranno ancora qualche opera insigne: in qualche minore ritroveremo anche un raggio della sincerità d'altri tempi: ma a poco a poco la convenzione e l'artificio sottomentrano al sentimento: a smorzare ogni spontaneità s'aggiunge l'imitazione classica. Che freddezza in quei nove altorilievi marmorei della cappella di Sant'Antonio a Padova! Sfuggono oramai certi particolari che l'anima più ingenua e sincera dei secoli precedenti sapeva cogliere e rendere con finezza e con poesia grande talvolta. Ciò che interessa oramai soprattutto in un dato soggetto è il lato pittoresco. L'arte sacra riveste un carattere profano che la snatura, e spesso anche nei sommi l'evento religioso non è che un pretesto a creare una scena piacevole, a mettere insieme delle belle figure. Non si crede più nel proprio soggetto.

La decadenza s'avanza a gran passi e più cresce nei secoli successivi. Il sentimento che vien meno a noi e all'arte nostra, anima invece oramai le opere degli stranieri, e Van Dyck e Murillo consacreranno mirabili capolavori al gran Santo di Padova. Il motivo preferito, in Italia e fuori, è l'apparizione della Vergine col Bambino; motivo di cui l'autore, chiudendo il suo lungo studio rintraccia acutamente l'origine e lo svolgimento.

Da ciò che abbiamo detto fin qui, crediamo che il lettore si sarà fatta un'idea adeguata dell'indole e

dell'importanza di questo lavoro: qualche appunto si potrebbe fare, forse, qua e là; ma in opera che ha tanti pregi sarebbe pedanteria, e amiamo meglio rallegrarci sinceramente coll'autore della dottrina e della coscienza che vi ha messo.

GIULIO BARIOLA.

## 6.

**Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie, guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.**

*La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti di ADOLFO VENTURI.* Vol. con CXCVI incisioni fototipografiche e XXXVIII fotocalcografiche.

Riportiamo qui il manifesto dell'editore Ulrico Hoepli, che annuncia questa pubblicazione:

« La galleria Crespi, in questo volume di Adolfo Venturi, è esposta agli studiosi della storia dell'arte. Ogni dipinto è messo in relazione con gli altri simili della mano medesima sparsi per tutte le collezioni pubbliche e private di Europa; e gli elementi che lo compongono, tipi, segni, proporzioni, colori, sono rintracciati ovunque in altri dipinti, in tutta l'opera dell'autore. Il metodo usato nell'archeologia classica è trasportato così nella storia della pittura medioevale e moderna, e applicato con scientifico rigore dallo scrittore, che, nel classificar quadri, ricostruisce, per via di continui e diretti raffronti, frammenti di storia. Ciò facendo Adolfo Venturi discute ardui problemi, con indipendenza d'idee, con l'autorità acquistata, dedicando la vita agli studi dell'arte; e disegna fisionomie, caratteri, forme abituali d'artisti e il significato riposto delle loro immagini. Il Correggio, il Giorgione, il Francia, i due Dossi, Bartolomeo Veneto, Andrea Solario, ecc., ci passano innanzi in aspetto nuovo e nella luce, che si diffonde dalle loro creazioni; mentre intorno ai quadri della galleria Crespi l'autore richiama i suoi ricordi di viaggio, i suoi studi intorno all'attività degli antichi maestri, applicando nuovi principi di critica e recando nuovi contributi alla storia dell'arte.

« Oggi che molte opere artistiche continuano l'esodo dall'Italia ove nacquero, e le collezioni private si disfanno e si sperdono, l'autore si chiama lieto di diffondere la cognizione della prima raccolta privata, che dal 1860 in poi si sia andata formando; e l'editore non ha risparmiata cura, perchè il libro restasse esempio di carità per i ricordi della vita e per l'idealità del nostro paese; esempio di civile amore per l'arte, che a buon diritto Milano può vantare d'aver dato, prima fra le città italiane.

« Le incisioni fotocalcografiche della rinomata ditta Danesi, e le fototipografiche, che vincono le difficoltà opposte alla stampa dalla durevole carta giapponese

e di Fabriano; le iniziali xilografiche, tra le più belle che abbiano ornato gli antichi codici; il frontispizio di Frate Antonio da Monza ricavato dalla miniatura dedicata ad Alessandro VI, che è nell'Albertina di Vienna; i fregi e la stampa dell'Officina Poligrafica Romana, danno magnificenza al volume.

« Le collezioni del duca d'Aumale, del principe di Lichtenstein, di Oscar Hainauer ed altre hanno ricevuto di recente illustrazioni, che sono esse stesse opere d'arte; noi ci lusinghiamo d'aver fatto altrettanto per la privata galleria del Crespi, sì per la forma che per il suo contenuto.

« ULRICO HOEPLI ».

*Edizione di gran lusso di soli 100 esemplari in carta giapponese: Lire 125 - Frcs. 125 - Marchi 100 - Lire sterline 5.*

*Edizione di lusso di soli 100 esemplari in carta di Fabriano: Lire 100 - Frcs. 100 - Marchi 80 - Lire sterline 4.*

7.

**Album, guide e resoconti di esposizioni, cataloghi di vendita pubbliche, bollettini di società, atti di congressi.**

*Anstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20 Mai bis 3 Juli 1898.* Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1899. 178 pagine in-4° gr., con 48 riproduzioni fototipiche intercalate al testo e 60 tavole in eliotipia.

La presente magnifica pubblicazione è destinata a perpetuare la memoria di quell'Esposizione che dalla Società per l'incremento degli studi di storia d'arte a Berlino fu iniziata nella primavera del 1898, e che era composta di opere dell'arte medievale e del Rinascimento conservate nelle raccolte private di quella città, e appartenenti così all'arte nordica, come alla italiana (v. *L'Arte*, I, pag. 318, dove fu dato un cenno succinto sui tesori esposti). Come l'idea dell'impresa in questione fu dovuta a Guglielmo Bode, sommamente benemerito non solo dell'incremento e dell'ordinamento delle collezioni del regio Museo a cui è preposto, ma anche del risveglio dell'amore e gusto per l'arte fra i privati, e in conseguenza della creazione e dello sviluppo delle loro raccolte artistiche; così egli si assunse ancora la cura dell'edizione della presente opera, scrivendo egli stesso fino a una parte del testo, mentre per la maggior parte fu aiutato dalla esimia schiera di giovani eruditi che si aggruppano sia nei loro studi, sia nella loro attività pratica, intorno a quei due centri che sono il regio Museo e l'Università. Sotto una direzione così esperta, con collaboratori così istruiti e pieni di zelo, e coi mezzi materiali messi a disposizione dalla Società storico-artistica e dall'edi-

tore, ne risultò una pubblicazione degna in ogni riguardo di servire da modello per simili imprese.

Siccome il gusto dei raccoglitori di Berlino non si limita all'arte di oltr'alpe, ma si divide fra essa e quella italiana, anzi la maggior parte dei dilettanti mostra predilezione pei prodotti di quest'ultima, importantissimo era il posto che le toccò nella nostra Esposizione. E per conseguenza anche nella presente pubblicazione essa occupa la parte principale, sia per il numero, sia anche pel pregio delle opere riprodotte e illustrate più ampiamente nel testo. Anche noi nei seguenti appunti ci limiteremo agli oggetti appartenenti all'arte italiana, e saremo anzi costretti a restringerci ai più cospicui ed importanti sia dal lato artistico che storico.

Lo studio prolungato ed accurato delle opere esposte permise di rettificare non poche delle attribuzioni del catalogo compilato in fretta e dietro le indicazioni dei rispettivi proprietari. Così spetta al dott. Mackowsky, che scrisse il testo esplicativo pei quadri del Quattrocento (eccetto quelli della scuola veneziana di cui tratta il dott. Gronau), il merito di aver riconosciuto la mano di Franc. Pesellino nel quadretto n. 1, assegnato nel catalogo a Fra Filippo Lippi e raffigurante la Madonna in trono con ai lati i Ss. Giovanni Battista e Girolamo (collez. Hainauer). Il raffronto con quel gioiellino che è la piccola tavola in possesso del signor capitano Holford a Londra, con la Madonna in trono, due sante ai suoi lati e i Ss. Giorgio, Ludovico, Antonio e Girolamo innanzi al trono, anteriormente attribuita a Fra Angelico, ma ora riconosciuta con certezza come opera del Pesellino, non lascia il menomo dubbio sulla giusta assegnazione del nostro quadretto a quest'ultimo. Esso sembra quasi uno studio preparatorio per quell'altra opera, più sviluppata nella composizione se non più curata nell'esecuzione, e come questa appartiene all'apogeo del maestro. Anche un secondo quadro della stessa collezione, assegnato al Pesellino, la Madonna col Bambino e tre angeli, n. 3, ora gli viene tolto e messo, con più verosimiglianza, in relazione con la bottega del Pesellino; alla quale si assegna pure la mezza figura della Madonna col Bambino n. 9 (collez. Bracht), mentre per il quadro dello stesso soggetto, n. 2 (collez. Hainauer) attribuito a Fra Filippo, il Mackowsky propone, bensì dubitativamente, il nome di Zanobi Macchiavelli, uno dei compagni di bottega del Pesellino, appoggiando il suo verdetto col carattere umbro-fiorentino dell'opera in discorso, il quale si spiegherebbe coll'essere stato Zanobi allievo del Gozzoli, la cui maniera fu influenzata dall'arte umbra primitiva. Dei due magnifici ritratti della collezione Hainauer, quello virile n. 4, ora, invece che al Botticelli, è attribuito con più ragione a Davide Ghirlandaio, mentre il ritratto di donna, dal tipo di quelli in profilo generalmente assegnati a Piero della Francesca, già prima dal Bode fu giustamente determinato come opera di



Piero del Pollaiuolo. Sorvoliamo sopra gli altri quadri delle scuole fiorentina e umbra (del Lippi, del Garbo, del Mainardi, Bronzino, Fior. di Lorenzo e Giovanni Santi) per fermarci un momento innanzi a quel capolavoro del Mantegna che è la piccola Madonna col Bambino dormente (mezze figure), acquistata, non ha guari, dal signor I. Simon a Vicenza. « Con sicura e tranquilla maestria il genio del grande artista ha compenetrato l'opera nei più intimi suoi particolari. » Qualche titubanza quasi impercettibile nel modellare delle forme, qualche durezza accidentale nel contorno del manto tradiscono essere un lavoro giovanile. Il quadro di L. Costa, la Madonna con tre santi, della collezione Wesendonick, n. 13, è interessante perchè nelle forme (testa della Vergine), nello smalto del colorito e nei « toni cromatici » fornisce un sicuro appoggio all'opinione emessa da Corr. Ricci, che cioè il Correggio, nel suo soggiorno a Mantova, circa al 1513, sia stato influenzato dalla maniera del Costa. Nel ritratto segnato da Bern. de' Conti, il Mackowsky ha riconosciuto Fra Sisto della Rovere, nipote di Sisto IV e balivo dell'ordine Gerosolimitano, morto cardinale a Roma nel 1508.

L'angustia dello spazio non ci concede di apprezzare quanto meriterebbero i deliziosi disegni esposti da quel fino raccoglitore che è il signor Ad. di Beckerath, di cui vediamo riprodotti nella nostra pubblicazione parecchi dei più cospicui (Botticelli, Filippino Lippi, Signorelli, Gent. Bellini).

Richiamandoci a ciò che ne fu detto nel sopracitato articolo dell'*Arte*, ci limitiamo ad osservare che il dott. Gronau è riuscito a restituire il ritratto di vecchio, attribuito a Melozzo da Forlì, al suo vero autore Gentile Bellini; il disegno in questione, picchiato nei contorni per essere tradotto sulla tela, non è altro se non il cartone per una delle teste dei dignitari veneziani, che si trovano nella parte sinistra del grande quadro della Processione della SS. Croce nell'Accademia. Raffrontandola con l'effigie di Gentile sulla medaglia del Camello e sul bassorilievo della collezione Dreyfuss, il Gronau si è convinto che in quella testa si abbia da riconoscere il maestro stesso, e che per conseguenza il nostro disegno ci presenti un autoritratto. Passando poi in rivista i quadri veneziani dell'Esposizione, il Gronau, malgrado le stranezze e le imperfezioni della piccola Madonna del Crivelli (collez. Bracht), si dichiara per la sua autenticità; esita nell'attribuzione ad Alvise Vivarini o a Jacopo de' Barbari del ritratto n. 23, designato nel catalogo come « maniera di Ant. da Messina » (collez. Pourtalès); assegna, dietro l'opinione del Bode, al Basaiti (appoggiandosi al raffronto col San Giovanni Battista dell'ancona del Museo di Berlino) il Cristo che porta la croce (collez. Pourtalès), replica di un quadro di Giov. Bellini, avvicinandosi all'originale perduto più delle altre copie, parecchie delle quali si assegnano al Giorgione (Lanckoronski, Mrs. Gardener,

Galleria di Rovigo e di Stuttgart, l'ultima finora è sfuggita all'attenzione degli eruditi); riconosce la mano di Pasqualino nella Madonna col Bambino attribuita nel catalogo a un seguace di Cima da Conegliano (n. 28, collez. Pourtalès); si dichiara decisamente contro l'attribuzione al Bissolo del ritratto muliebre n. 31 (collezione Simon), ch'egli — esitando però — vorrebbe piuttosto assegnare a quel Proteo che fu Jacopo dei Barbari (vedi il suo quadro con le donne sante nella Galleria di Dresda), e toglie a Tiziano lo Sposalizio di Santa Caterina (n. 32, collez. Reimer), giudicandola una copia di Polidoro Lanzani dietro un originale perduto del maestro, di cui altre repliche si conservano presso il conte Harrach a Vienna e nel palazzo di Hamptoncourt.

Fra le opere della scultura del medio evo (di cui discorre, illustrandole, il dottor Voegelé), tre di origine italiana risvegliano la nostra attenzione: le due statuette di Sibille, esposte dal signor Ad. di Beckerath, si rivelano al primo sguardo come produzioni dello scalpello di Giovanni Pisano, provenienti probabilmente da un pulpito. Anzi l'una mostra massima analogia con la celebre sibilla collocata sotto la figura di Cristo nel pulpito di Sant'Andrea di Pistoia, in quanto al motivo formale, mentre nella caratteristica, nel concetto, è tutta diversa: pare più profondamente impressionata, piena di malinconia; il suo sguardo quasi velato è rivolto all'interno, tutto il concetto è compenetrato da una tenerezza e dolcezza che non si aspetterebbe in quell'epoca e menomamente da quel maestro acerbo che fu Giovanni Pisano. Però non può sorgere nessun dubbio sulla giustezza dell'attribuzione, tanto manifesta vi si palesa l'impronta del grande suo genio. Non siamo invece d'accordo con l'autore riguardo all'attribuzione della terza scultura sopracennata, una statuetta della Madonna col Bambino della collezione Simon, a Nino Pisano. Questi, già nelle prime sue produzioni (Madonna in Santa Maria Novella), si discosta sensibilmente dalla maniera di suo padre; nelle posteriori poi cerca vie più di avvicinarsi al carattere stilistico di Giovanni Pisano, nel quale intento — a dir vero — non riesce se non dal lato esteriore (motivi di atteggiamento e panneggiamento), serbando nell'espressione sempre un carattere suo speciale. Ora, nè dell'una, nè dell'altra particolarità non troviamo nulla nella Madonna della collezione Simon. Vi riscontriamo all'opposto le più strette affinità coll'arte di Andrea (come anche viene accentuato dal Voegelé), sicchè, piuttosto che a Nino, vorremmo assegnarla alla scuola di Andrea. In ogni caso essa presenta un esimio campione della scultura fiorentina allo scorcio del Trecento.

Passando alle sculture del Quattrocento, illustrate dal prof. v. Tschudi, osserviamo ch'esse — in conseguenza della corrente che per ora prevale presso i buongustai di Berlino — formavano una delle sezioni

più ricche e pregevoli dell'Esposizione. Vista questa loro importanza, ci pare che nella presente pubblicazione non si sia accordato alla loro riproduzione un posto adeguato. Infatti non ne troviamo riprodotte se non quattro nel testo e tre in tavole apposite. Di quanta riconoscenza saremmo stati debitori a chi aveva da decidere sulla scelta e il numero delle riproduzioni, se gli fosse piaciuto d'inchiodarvi, per esempio, la statuetta in stucco colorita di San Bernardo in atto di leggere, opera di Niccolò dell'Arca (Museo di Berlino), che lo Tschudi giudica un capolavoro di straordinario sentimento nella composizione tanto genuina quanto semplice, e nell'ampia esecuzione; o il bassorilievo in marmo raffigurante il ritratto in profilo di una donna, attribuito con molta verosimiglianza a Matteo Civitate (collez. Beckerath), tanto più che nella monografia dell'Yriarte su questo maestro non se ne trova se non una mediocre incisione in legno; o il busto di concetto imponente d'un nobile veneziano ascritto al Sansovino (nella stessa collezione); o il ritratto in bassorilievo del genovese Avellino Salvago (collez. Hainauer) riconosciuto come lavoro di Antonio della Porta il Tamagnino, dal confronto col busto della medesima persona segnata col nome di questo artefice, nel possesso dell'imperatrice vedova di Federico III; o sia pure il bassorilievo in pietra calcarea della Madonna (collez. Beckerath), lavoro senza dubbio di quel Domenico Rosselli fiorentino che, non ha guari, fu recuperato, dopo lunga dimenticanza, per la storia della scultura del Quattrocento.

Fra i lavori della bottega dei Robbia, esposti in bel numero, ci piace di additare in primo luogo il bassorilievo della collezione Beckerath, riprodotto a pag. 83, e raffigurante la Madonna genuflessa innanzi al santo pargolo supino su un poggiuolo sopra cui s'inclinano due angeli, mentre in alto quattro altri si librano in adorazione sulle nubi. Il sentimento vivo nell'espressione e nel movimento, la squisita modellatura delle teste e delle mani, e la delicatezza dell'invetriatura di colore lattato, non permettono di dubitare che non sia stato il fondatore stesso della bottega che abbia eseguito l'esimia opera. Il busto di San Giovannino nella medesima collezione, invece, come anche i quattro bassorilievi della raccolta Simon nelle loro forme più fiocose, si rivelano come produzioni di Andrea e della sua bottega. Non ci pare affatto giustificata l'attribuzione a Donatello del putto alato in legno dorato (collezione Beckerath), giacchè le sue forme pesanti e di modellazione poco curata non corrispondono al carattere e fare del grande iniziatore della scultura del Rinascimento. Sorvolando su parecchi lavori di minor conto assegnati a Desiderio di Settignano, a Mino da Fiesole e a Benedetto de Maiano (Madonna sedente, in terracotta colorita), non vogliamo omettere di notare che fra tutti i rinomati scultori del Quattrocento, quello che

era rappresentato all'Esposizione in modo più spiccato è Antonio Rossellino, grazie ai capolavori del suo scalpello esposti dalla signora Hainauer. Del delizioso busto di San Giovannino e del bassorilievo della Madonna col Bambino e quattro cherubini, ambedue di marmo e di provenienza da casa Alessandri di Firenze, non occorre far molte parole, giacchè sono ben noti a chiunque si occupa dello studio della scultura fiorentina del Rinascimento. Ma vorremmo accennare a un secondo bassorilievo del Rossellino nella medesima raccolta e dello stesso soggetto, il quale, benchè soltanto replica in stucco di un originale che si trova nel South Kensington Museum (n. 4233) possiede il suo pregio speciale perchè ha conservato intatta la sua meravigliosa policromia, che particolarmente nei colori della delicata carnagione arieggia lo smalto di antiche pitture in tavola, di eccellente conservazione. Meno intatta è la policromia di un altro bassorilievo della Madonna in stucco (collez. Beckerath), di cui l'originale in marmo, pure della mano di Antonio Rossellino, si conserva fra i tesori della raccolta del principe di Liechtenstein a Vienna. Allo stesso artefice era ascritta a torto la mezza figura di un San Giovannino in terracotta monocroma (n. 195, collez. Beckerath). Lo Tschudi vi vorrebbe anzi ravvisare il modello per un lavoro da eseguirsi in oreficeria.

La sezione dei bronzi non la cedeva, sia pel numero, sia pel pregio artistico, a quella delle sculture in marmo, terracotta, stucco, ecc., anzi si poteva dire la più ricca (quasi 200 oggetti) ed importante. Guglielmo Bode, nelle pagine consacrate alla sezione in discorso, non si limita al mero apprezzamento degli oggetti esposti; con rapidi ma sicuri cenni molto istruttivi, che rivelano la perfetta padronanza del soggetto, egli traccia lo sviluppo di questo ramo della scultura nei diversi centri d'Italia dove esso fu esercitato, toccando delle caratteristiche dello stile dei diversi maestri e delle più cospicue botteghe o scuole. Ci sarebbe piaciuto di trovar menzionato nel novero dei fonditori fiorentini accanto al suo compagno Pasquino da Montepulciano anche Maso di Bartolommeo, benchè pochissimi dei suoi numerosi lavori in bronzo si siano conservati fino ad oggi, e benchè sembri essere stata maggiore la sua destrezza tecnica che non le sue doti artistiche. Parimenti avremmo veduto volentieri un accenno all'allievo e aiutante di Bertoldo di Giovanni, Adriano fiorentino (de' Maestri), tanto più che parecchie opere autentiche di lui (segnate e datate) sono a noi pervenute. Fra i capolavori più notevoli della scultura in bronzo, che dal Bode vengono illustrati più o meno ampiamente, si hanno da annoverare: la grande placchetta dell'Adorazione dei Magi del Riccio (collezione Pourtalès, riprodotta a pag. 103 del testo); il Nettuno in piedi su di un mostro marino (collez. Hainauer, già Spitzer), la cui attribuzione allo stesso maestro non viene ammessa dal Bode, benchè egli dichiari l'opera



in discorso affine alla sua maniera e non inferiore alle sue produzioni (tav. 26); il bellissimo bassorilievo della Madonna col Bambino (collez. Pourtalès), battezzata come lavoro di Giovanni da Pisa (battesimo accolto dal Bode con esitazione, tav. 25); il magnifico busto di un imperatore(?) romano (nella stessa collezione, riprodotto a pag. 96 del testo), opera di Lodovico Lombardo, come si poté stabilire pel confronto con un busto simile segnato di questi, nella raccolta del principe Liechtenstein; le due statue di Meleagro e Nettuno (collez. Pourtalès, tav. 28), grandi due terzi del naturale, forse i più bei pezzi dell'Esposizione, e che si assegnano con molta probabilità a Jacopo Sansovino, e via dicendo.

Nelle tavole 30 a 35 ci viene presentata una ricca scelta di vari piccoli bronzi, come sarebbero statuette, calamai, candelieri, campanelli, mortai, battenti di porta; nelle tavole 36 a 41 sono riprodotte alcune delle medaglie del Quattrocento e Cinquecento, di cui parecchie raccolte di Berlino (James, Hainauer, Bode, Beckerath) custodiscono esemplari d'inappuntabile bellezza e conservazione. Fra le ultime ci sia permesso di additare la grande medaglia di Savonarola, di cui l'unico esemplare in bronzo dorato si trova in possesso di G. Bode, e da lui giustamente viene assegnato allo Sperandio (riprodotto a pag. 110 del testo). In essa si vede la mezza figura del grande predicatore sporgente sopra la testa di un cherubino alato, con nella sinistra la bibbia e il giglio, nella destra il crocefisso, verso cui è rivolta la sua testa dall'espressione di fervida devozione. È un lavoro di squisita bellezza.

Segue la sezione delle moblie artistiche del Rinascimento. Nelle pagine consacrate ad essa (pag. 113 a 129) il Bode non si limita ad accenni sopra gli oggetti esposti; egli ci dà invece uno schizzo tracciato nelle linee generali sì, ma perciò non meno interessante ed istruttivo, dello sviluppo storico dei diversi generi di ammobigliamento usati nel Rinascimento, cominciando dalle loro origini nel medio evo e basandosi principalmente sui campioni dell'arte fiorentina, che sono pervenuti fino ai nostri tempi. Così il cassone, la cassetta, la cassapanca, il trono, lo sgabello, la sedia, la tavola, lo scrittoio, la credenza, l'armadio, il letto e le cornici da specchi e quadri passano in rivista innanzi ai nostri occhi; e siccome è uno dei conoscitori più provetti che ne discorre, e il suo schizzo è il primo tentativo nel genere, non si può che ricavarne molto profitto.

Nessuna opera di origine italiana si trovava fra le oreficerie e gli smalti esposti, che per la maggior parte appartenevano alla Germania, parecchi — specialmente fra gli smalti — anche alla Francia.

Ricca invece di lavori italiani in maiolica era la nostra esposizione; i due capitoli del testo che ne trattano sono scritti da Guglielmo Bode e da Riccardo Stettiner. Il primo nelle pag. 146 a 158 ci dà uno studio particolareggiato, pieno di nuove e buone notizie su

una specie di produzioni della manifattura in questione che finora era rimasta inavvertita e sconosciuta, eccetto che a pochi conoscitori che ne avevano arricchito di alcuni campioni le loro raccolte. E sono le cosiddette *maioliche antiche fiorentine* rappresentate all'Esposizione da parecchi esemplari delle collezioni di A. von Beckerath e di G. Bode stesso. La loro caratteristica consiste in ciò, che la decorazione è applicata sul fondo bianco o grigiastro con colore di cobalto in modo così pastoso da produrre quasi l'effetto di un rilievo staccato. Le forme delle stoviglie così decorate, vasi, brocche, albarelli, sono semplici, se non goffe; il motivo della decorazione usato di preferenza è una foglia stilizzata che rassomiglia a quella dell'acacia; fra esse sono raffigurati, come soggetti a sè, animali araldici, arpie, scudi d'arme, imprese, teste in caricatura, qualche volta anche figure in costume. Il Bode è riuscito a fissar come data di questi prodotti la prima metà del Quattrocento, avendone trovato alcuni riprodotti nei quadri di un pittore fiammingo (il cosiddetto maestro di Flemalle) che fiorì incirca al 1440, e ha stabilito similmente la loro origine fiorentina, giacchè parecchi mostrano il giglio fiorentino, altri l'arme dell'ospedale di Santa Maria Nuova; del resto, quando alcuni anni fa si costruì il palazzo Bardini, nelle fondamenta si rinvennero una quantità di avanzi di maioliche in discorso. Pare ch'esse si lavorassero soltanto in poche botteghe da semplici vasai (perchè la loro decorazione si ripete quasi identica su tutti i pezzi), e che dopo la metà del Quattrocento abbia cessato la loro produzione. Più antica sembra una serie di maioliche identiche alle sopradescritte nella forma e nella decorazione, se non che in esse il cobalto viene sostituito da colore verde. Esse tradiscono il nesso coi prodotti di questo ramo della industria artistica in mezza maiolica che si conoscono, specialmente in Toscana, già nel Trecento, e di cui si sono conservati alcuni pezzi ora custoditi nel Museo Britannico, mentre i dischi che ornano parecchie chiese e torri a Lucca, Pisa, San Gimignano, Ancona, Bologna e Pavia ne offrono pure gli avanzi. Del resto è manifesta la derivazione di tutte queste produzioni dalle maioliche orientali, specialmente da quelle dell'Asia Minore e della Persia, che in gran numero erano state importate nell'Italia fin dai tempi delle crociate. Ma spetta a questi semplici vasai il merito di avere inventato l'inverniciatura stagnifera, invenzione che poi, perfezionata dai Della Robbia, permise loro di dare alle produzioni della loro bottega quella bellezza che si ammira anch'oggi senza poterla uguagliare.

E chiudendo il presente resoconto, non possiamo dimenticare due parole di encomio alle riproduzioni grafiche eseguite nell'officina eliografica di Alb. Frisch; la loro perfezione e bellezza sono tali da non poter essere superate.

C. DE FABRICZY.

8.

**Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.**

*Annuario dei musei prussiani. (Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen).* Berlino. Vol. XIX, fasc. IV. Pag. 206.

WILHELM BODE: *Antiche maioliche fiorentine.* — Prima base agli studi nell'antica ceramica italiana fu l'opera del Molinier: *La céramique italienne au XV siècle.* L'A. enumera le migliori collezioni di maiolica ed esamina specialmente una famiglia di vasi di maiolica, per i quali si può determinare il luogo ed il tempo della costruzione. Questi vasi si distinguono da qualsiasi altra specie di maioliche, anche dalle spagnuole ed asiatiche settentrionali, per lo scuro colore di cobalto degli ornamenti su fondo biancastro.

L'ornato consiste sempre in foglie che hanno forma che ricorda quelle d'acacia.

Sono quasi tutti vasi panciuti e l'A. non conosce che due piatti di questa famiglia, uno nel museo del Bargello, l'altro nel museo artistico-industriale di Berlino.

Per stabilire la cronologia di questa famiglia di maioliche ci servono alcuni quadri del « Maestro di Flemalle, pittore di scuola fiamminga » dipinti fra il 1425 e 1450, sui quali sono ritratte le nostre maioliche. I vasi stessi poi ci dicono dove furono costruiti, perchè uno d'essi porta lo stemma di Firenze, l'altro l'impresa dell'ospedale di Santa Maria Nuova, e così via.

Quindi possiamo essere sicuri che questa famiglia di maioliche è di origine fiorentina ed ha avuto il suo massimo fiore durante la prima metà del secolo xv.

In seguito alla famiglia dei vasi con decorazione turchina l'A. ne ha scoperta un'altra con decorazioni verdi, che per alcuni caratteri ornamentali gotici risale probabilmente al Trecento.

Una terza famiglia, più tarda della seconda metà del Quattrocento, si distingue dalle due precedenti per l'aggiunta del colore giallo e della terra di Siena. Queste antiche maioliche fiorentine, come in genere tutte le italiane, mostrano tracce assai chiare d'influenza orientale e specialmente persiana.

— Pag. 218.

WILHELM BODE: *Sperandio Mantovano* (appendice all'articolo di Hans Mackowsky, nel fascicolo precedente). — L'A. si scusa che, condizioni non buone di salute gli abbiano impedito di indicare al Mackowsky alcune opere dello Sperandio, che egli pubblica ora qui. Prima di tutto, nel museo di Berlino una Madonna col Bambino in creta dipinta. Essa è certamente opera dello Sperandio e proviene da Bologna. Dello stesso autore e somigliantissimo alla precedente, è un piccolo rilievo con la Madonna. Il dott. Mackow-

sky, a proposito delle figure scolpite dallo Sperandio per la tomba di Alessandro V in San Francesco di Bologna, scriveva che la potenza creatrice dell'artista mantovano apparisce ben limitata e ristretta.

Il Bode conferma il giudizio del M. ed aggiunge che lo Sperandio mancava di abilità nel comporre e di buon gusto nel disporre, che non conosceva bene a fondo il corpo umano, e non era sufficientemente accurato nel disegno.

Egli però loda altamente il maestro per la vivace riproduzione della vita e per aver sempre saputo unire una minuziosa cura dei particolari ad un buon effetto generale.

Il Bode trova però che il Mackowsky esagera quando dice che l'abilità nel ritratto, lo Sperandio la deve più che altro all'ambiente in cui viveva. Ora modestamente mi pare che come ritrattista lo Sperandio sia non solo fra i buoni, ma fra gli eccellenti della seconda metà del Quattrocento.

Opere attribuite a torto allo Sperandio sono la medaglia di Galeotto Martio, professore nello studio bolognese, e quella di Domenico Garganelli, che appartiene al signor James Simon.

Opera certa di lui è una placchetta ottagonale coi ritratti di Ercole I d'Este e di sua moglie Eleonora d'Aragona, pure del signor James Simon. La placchetta col ritratto di Fra Girolamo Savonarola non gli si può invece attribuire con piena certezza.

— Pag. 225.

PAUL MÜLLER WALDE: *Contributi alla conoscenza di Leonardo da Vinci*, § III, Abbozzi per il San Giovanni del Louvre, scoperti sulle piante pel Mausoleo Trivulzio. — Il Müller Walde ha scoperto sul foglio 179, del Codice Atlantico, dove sono schizzi geometrici, l'abbozzo di una mano destra con l'indice teso che egli crede che possa avere relazioni col San Giovanni del Louvre.

Le differenze fra il quadro e lo schizzo non sono importanti, ed anzi certe particolarità dello schizzo si trovano in alcune copie libere repliche del San Giovanni come nella copia del Salaimo nell'Ambrosiana, in un quadro della raccolta del signor H. B. Haweburn ed in un altro quadro del signor W. G. Waters.

La prima notizia del San Giovanni del Louvre si trova in un ms. del 1517 della Biblioteca Nazionale di Napoli. Il rinvenire poi un accenno al quadro nell'Anonimo magliabechiano ci fa giustamente credere che esso sia stato dipinto prima della metà del 1508 ed a Firenze.

Sul foglio 63 del Codice di Windsor è una figura somigliantissima al San Giovanni, disegnata a lapis da uno scolaro di Leonardo e risparmiata dal maestro che vi tracciò intorno vari disegni. Il Müller Walde osserva poi che nel foglio 179 del Codice Atlantico, dov'è lo schizzo della mano, sono tracciate bestie che



appariscono come progetti per gli animali automatici che Leonardo fece per Luigi XII proprio nel 1509. Quindi la mano in questione, che apparisce in parte coperta dalle figure geometriche, che accompagnano gli abbozzi degli animali, deve essere stata tracciata prima del 12 luglio 1509, giorno in cui Luigi XII di Francia fece il suo solenne ingresso in Milano.

L'A. continua nel suo esame minuziosissimo dei disegni geometrici del Codice Atlantico, desumendone dati cronologici dovuti specialmente alla relazione che le figure geometriche hanno coi rapporti scientifici di Leonardo con fra Luca Pacioli.

Lo schizzo del San Giovanni doveva essere certamente compiuto, quando Giovanfrancesco Rustichi modellava il San Giovanni Battista che è sopra la porta settentrionale del Battistero fiorentino. Quanto al quadro, esso fu probabilmente compiuto da Leonardo in Francia, dove lo vide, nell'ottobre del 1517, don Antonio de Beatis.

#### — § IV.

*Alcune rappresentazioni di San Sebastiano. Ricordi dei Pollaiuoli.* — Nel Codice Atlantico sono non meno di otto *sābastiani*, disegnati da Leonardo durante il suo primo soggiorno a Milano, nell'anno 1499. L'A. ha scoperto nella *Kunsthalle di Amburgo* una sottile striscia di pergamena con un disegno di Leonardo del San Sebastiano legato all'albero. La testa del Santo è abbozzata tre volte.

La prima testa ricorda il San Leonardo del quadro di Berlino, la seconda il San Sebastiano dei Pollaiuoli a Pitti, ed anzi la rassomiglianza è tale con questa pittura che il Müller Walde si domanda se queste relazioni non si possano trovare anche in altre opere, e ricercando trova che l'abbozzo leonardesco del gruppo della Superbia, dell'Ingratitudine e dell'Invidia, della libreria di Windsor, ricorda le fatiche di Ercole di Antonio del Pollaiuolo.

La terza testa rammenta anch'essa i Pollaiuoli e specialmente il San Sebastiano di Antonio nella National Gallery di Londra, e l'Anteo della grande incisione dello stesso maestro.

Proprio quando Leonardo cominciava il quadro della Risurrezione le sue relazioni coi Pollainoli erano intime, tanto che nel 1478 Piero rinunziò a suo favore ad un contratto coi Signori di Firenze. Il disegno di Amburgo deve essere stato tracciato da Leonardo durante la sua prima dimora a Milano.

*Annuario degl'imperiali musei austriaci. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses).* Vienna, 1899. Pag. 240.

JULIUS VON SCHLOSSER: *Tommaso da Modena e l'antica pittura a Treviso.* — L'A. comincia col tracciare un

quadro della storia e dei costumi della marca trevigiana e riproduce alcune delle pitture trecentistiche della *Loggia dei cavalieri*. Enumera poi le fonti per la storia dell'arte antica a Treviso e viene a parlare delle pitture di Tommaso da Modena, conservate nella Galleria imperiale di Vienna e nella chiesa di Karlstein. A Vienna c'è una tavola che mostra nel centro la Vergine col Bambino a destra, ed a sinistra San Palmazio e San Venceslao; la tavola è firmata.

L'opera di Karlstein è composta di due sportelli di trittico. Sull'uno è la Vergine col Bambino, sull'altro l'Ecce homo.

Anche queste tavole sono firmate.

Lo Schlosser discute l'affermazione del Neuwirth e di altri, che Tommaso abbia dimorato in Boemia.

Certo è che la tavola di Vienna è stata dipinta per commissione ricevuta dall'imperatore.

Lo Schlosser segue l'opinione del Federici che Tommaso sia di Trevigiano, e non modenese e che la denominazione « da Modena » non si riferisca che all'origine della sua famiglia.

A Treviso è la sua opera maggiore: gli affreschi nella sala capitolare del celebre monastero domenicano di San Niccolò. Egli vi ha rappresentato i Santi ed i sapienti dell'Ordine dei predicatori e nella disposizione cronologica ha seguito gli stessi criteri di Giusto padovano per gli affreschi, ora scomparsi, della cappella degli eremitani a Padova. Lo Schlosser pubblica l'elenco delle rappresentazioni. Gli affreschi sono firmati da Tommaso, che vi ha posto la data del 1352.

L'A. esaminando lo stile del pittore trova che egli mostra caratteri veneti che precorrono l'arte di Pisanello.

Un'altra grande opera di Tommaso sono gli affreschi che ricoprono in forma di tappeti, i possenti pilastri della chiesa di San Niccolò.

Secondo lo Schlosser, però, non tutti questi affreschi sono di Tommaso, solamente quattro mostrano le sue caratteristiche fisionomiche, come, per esempio, il San Romualdo ed il San Girolamo. In altre figure si mostra l'arte di un pittore rozzo, e molte poi sono certamente posteriori al tempo in cui Tommaso lavorava.

L'A. dà poi la descrizione completa degli affreschi trecentisti che ornavano la chiesa, ora distrutta, di Santa Margherita. Queste pitture sono certamente di scuola veronese e forse in alcune figure si manifesta la mano di Tommaso da Modena.

A Treviso non vi è nessun'altra opera pittorica che si riconnetta coll'arte di Tommaso, ma nella cappella vecchia del castello di San Salvatore dei Collalto presso Conegliano, lo ritroviamo occupato ad affrescare come giovane aiuto di un maestro già provetto, circa nel 1340.

— Pag. 344.

FRANZ WICKHOFF: *Un quadro di Andrea Sacchi nella Galleria di Vienna.* — In questa Galleria si attribuisce a Philippe de Champagne un quadro rap-

presentante una madre morente ed il suo bimbo incosciente che ancora poppa. Il quadro è composto secondo la descrizione che Plinio fa di un celebre dipinto di Aristide, il competitore di Apelle. Il Wickhoff nega giustamente che il dipinto possa essere di Philippe de Champagne, ed estrae da un antico catalogo della Galleria un'indicazione secondo la quale il quadro è di un tale Andrea.

Secondo l'A. questo Andrea non può essere che Andrea Sacchi, lo scolaro dell'Albani e maestro del Maratta, il quale lavorò per l'arciduca Leopoldo. Queste ricostruzioni di celebri quadri dell'antichità classica non sono una rarità nel Cinquecento e nel Seicento.

Il Wickhoff paragona la *Madre morente* del Sacchi al *Morbetto* di Raffaello inciso da Marcantonio, e trova giustamente delle somiglianze di composizione fra il gruppo di Vienna e la madre morta dell'incisione.

*Gazette de Beaux-Arts*, Parigi. 1° febbraio 1900.

MARCEL REYMOND: *Gli inizi dell'architettura del Rinascimento* (1418-40, 1° articolo). — L'attività degli architetti del Rinascimento s'è volta a distruggere le forme dell'arte gotica ed a far rivivere quelle dell'arte greca, sostituendo alle costruzioni basate sulle linee verticali, simbolo dell'anima medievale, tutta rapita nella visione del soprannaturale, le orizzontali che più convenivano a persone che cercavano la loro perfezione sulla terra e fra gli uomini.

Il Rinascimento non poteva farsi che in Italia, dove si conservavano ancora così vive le memorie dell'antichità classica.

Tutta l'architettura medievale italiana non era stata che un compromesso delle forme gotiche colle forme tradizionali paesane. Secondo l'A. fra tutte le città d'Italia Firenze era la più acconcia ad essere la culla dell'arte nuova. Che le condizioni politiche e sociali facilitassero nella capitale della Toscana il Rinascimento artistico è vero, ma non è men vero, me lo permetta l'illustre autore, che i primi e più vigorosi sintomi dell'arte dei nuovi tempi si manifestarono in terre italiane ben lontane da Firenze. Niccolò da Bari (*vulgo* da Pisa) basta per tutti. Dico ciò perchè l'A. nella sua apologia di Firenze e della Toscana non si limita a parlare dell'architettura. Prima di discorrere del Brunelleschi « creatore dello stile del Rinascimento », il Reymond accenna alle prime tracce del nuovo stile, che cominciano a mostrarsi già nel *goticissimo* tabernacolo dell'Orcagna.

Nel 1418 il Brunelleschi cominciò la costruzione dell'Ospedale degli Innocenti e, secondo i documenti pubblicati dal Fabriczy, prima del 1420, una delle colonne era già alzata. Essa segna, secondo l'A., il principio dell'architettura del Rinascimento. Con essa il Brunelleschi rinuncia ai pilastri gotici e si riaccosta

alle proporzioni classiche della colonna greca. Del resto, è questa la sola novità architettonica di questo portico.

La seconda opera della nuova architettura è la sagrestia di San Lorenzo (1421-30).

Contemporanea di queste costruzioni è la cappella Strozzi, ora sagrestia della chiesa di Santa Trinita. Tanto nelle finestre, quanto negli architravi delle porte, accanto a reminiscenze classiche, sono i caratteri del nuovo stile.

Nelle finestre si vede il primo esempio di frontone del Rinascimento accoppiato all'arco gotico.

Questo accoppiamento si trova anche nella decorazione della nicchia di San Matteo ad Or' San Michele, opera anche questa del Brunelleschi. Forme miste si osservano pure nella tomba di Giovanni XXIII, opera di Donatello e Michelozzo (1427), nel fonte battesimale di Siena e nel pulpito di Santa Maria Novella.

Ma fra tutti questi monumenti nessuno ha l'importanza della cappella di San Lorenzo, costruita secondo le regole più pure dell'arte antica ad imitazione del classico Battistero.

L'esempio meraviglioso fu tosto seguito e la tomba del cardinale Brancacci, di Michelozzo e Donatello, quella frammentaria dell'Aragazzi, anch'essa di Michelozzo e varie altre opere sono ispirate al modello.

— 1° marzo 1900. Pag. 177.

HERBERT COOK: *I tesori dell'arte italiana in Inghilterra*. — All'infuori delle collezioni pubbliche in Inghilterra, anche i privati posseggono opere d'arte italiane di gran valore. Però, se un tempo la magnificenza dei signori inglesi nel raccogliere era proverbiale, ora, una dopo l'altra, molte opere partono dall'Inghilterra per altri paesi, e specialmente per l'America.

Noto qui i principali capi annoverati dal Cook:

In casa Mond a Londra, la *Crocifissione* di Raffaello, che è stata dipinta fra il 1501 ed il 1502 per la cappella Gavari nella chiesa dei Domenicani di Città di Castello, ed è quindi anteriore allo *Sposalizio* dipinto per i Francescani della stessa città. Due opere contemporanee sono l'*Incoronazione di spine*, dipinta per gli Agostiniani di Città di Castello, e lo stendardo processionale conservato anch'esso nel Museo di quella città.

L'*Incoronazione* ha poi stretta parentela con la *Trinità* di Timoteo Viti, conservata nella chiesa dei Capuccini a Milano, e ciò serve mirabilmente a spiegare quelle tenui tracce d'influssi ferraresi che si mostrano nel quadro del giovane Raffaello.

Quanto allo stendardo esso è intermedio fra la *Trinità* di Timoteo Viti e la *Crocifissione* della collezione Mond.

L'autore, per mezzo di raffronti, determina le date delle tre opere fatte da Raffaello per Città di Castello.



Lo stendardo nel 1499, la *Crocifissione* fra il 1501 ed il 1502, lo *Sposalizio* nel 1504.

Di un'altra opera, dipinta da Raffaello per la città umbra, dell'*Incoronazione di San Nicolò da Tolentino*, non restano che frammenti della predella a Richmond ed a Lisbona. L'autore pubblica il frammento di Richmond dov'è il martirio dei cinque santi. Egli crede col Lanzi che la data del frammento sia il 1500, poichè ancora vi sono evidenti le influenze dell'arte di Timoteo Viti e di Pinturicchio.

La figura del giovane decapitato ricorda quella di San Giacomo del *Giardino degli ulivi* di Timoteo Viti, conservato nella collezione del colonello Legh nel Cheshire. L'*Incoronazione di San Nicolò* veniva dipinta dal giovane Raffaello nel punto ch'egli si trovava fra l'arte del Viti e quella del Pinturicchio.

(Continua).

— Pag. 229.

PIERRE GAUTHIEZ: *Note su Bernardino Luini*. (Continuazione. V. numero precedente). — L'A. continua discorrendo delle opere del Luini conservate nel Museo Poldi-Pezzoli e nel Museo Borromeo e pubblica gli affreschi del maestro nella chiesa di Santa Maria degli Angeli in Lugano. Interessante è specialmente la riproduzione che egli dà di un affresco inedito del Luini nella casa Guidi in quella città. L'affresco trovato in un'antica scuderia, rappresenta la *Crocifissione di Nostro Signore*, ed è probabilmente contemporaneo delle pitture di Santa Maria degli Angeli.

*Byzantinische Zeitschrift*. Vol. IX, fasc. I, 15 gennaio 1900. Pag. 1.

CHARLES DIEHL: *Gli studi bizantini in Francia*. — Nel 1648 fu pubblicato in Francia il primo volume della *Collezione bizantina del Louvre*, degli storici bizantini. Il Ducange (1610-1688), pose tutta la sua scienza nelle ricerche bizantine, tanto che le sue opere sono ancora il vero fondamento per gli studiosi di quelle questioni.

Tale fu la voga di queste ricerche che poco dopo il presidente Cousin traduceva in francese buona parte dei cronisti di Bisanzio, ed il Maimbourg, il Banduri ed il Le Quien studiavano sotto i più diversi aspetti lo stesso argomento.

Fu il Voltaire per primo che scrisse della storia bizantina ch'essa era « horrible et dégoûtante » ed anche il Montesquieu non la risparmiò, sicchè dopo che il Lebeau ebbe scritta la sua storia del Basso Impero (1757-1784) non si parlò di studi bizantini sino circa al 1870. In questo lungo tempo non si contano che i lavori del Hase, del Brunet de Presle, del Philé, del Miller.

L'attenzione degli studiosi fu ricondotta all'arte bizantina dalla scoperta che il Didron fece nel 1845 del famoso Manuale di pittura del monte Athos.

Il Texier, ed il Labarte pubblicavano fra il 1861 ed il 1865 le loro opere sull'arte industriale bizantina.

Ma il vero rinascimento di questi studi è segnato dalla comparsa nel 1870 del *Costantino Porfirogeneto* di A. Rambaud. L'esempio portò i suoi frutti. Il Gasquet pubblicò nel 1888 il suo *Empire byzantin et la monarchie franque*. Il Debidour, il Bouvy ed il Battifol scrissero opere d'importanza capitale.

Fra le opere più vicine a noi, importantissime sono quelle dello Schlumberger, che è forse ora il primo degli studiosi di Bisanzio.

Eccellenti sono poi gli scritti del Bayet, del Molinier e del Choisy.

La scuola francese d'Atene capì quale importanza avessero questi studi, e dal suo seno uscirono valenti esploratori, che investigarono pazientemente il Peloponneso, le isole greche e l'Asia minore.

*Zeitschrift für bildende Kunst* (Lipsia-Berlino). Gennaio 1900. Pag. 92.

JULIUS VOGEL: *Ancora sui ritratti del Winckelmann*. — L'autore dimostra che il ritratto di Giovanni Winckelmann, disegnato da Giambattista Casanova, conservato ora nel gabinetto delle stampe di Lipsia, è il vero ed autentico ritratto del grande scienziato.

— Febbraio 1900. Pag. 106.

ERICH HAENEL: *Lorenzo Mattielli scultore e collaboratore del Chiaveri*. — Fra gli artisti italiani che durante il secolo XVIII percorsero la Germania a servizio dei principi, merita un posto importante Lorenzo Mattielli che fu il collaboratore, per la parte scultoria, del grande Chiaveri nelle costruzioni reali di Dresda.

Egli era nato probabilmente a Vicenza fra il 1682 ed il 1688. Giovanissimo, nel 1714 era scultore di Corte a Vienna, ove fra il 1714 ed il 1737 lavorò senza interruzione.

Fra le sue statue migliori sono quelle del giardino Schwarzenberg, e specialmente i gruppi delle fatiche d'Ercole nella Hofburg. Nel 1737 egli soggiacque nel concorso per la fontana sul Mehlmarkt ed addolorato accolse l'invito del Chiaveri, che si disponeva a cominciare la costruzione della chiesa di Corte a Dresda e si trasferì in quella città entrando al servizio del re di Sassonia al 1° d'ottobre del 1738.

Nel 1739 egli cominciò i suoi lavori di decorazione per la chiesa di Corte.

— Pag. 117.

HANS MACKOWSKY: *Un ritratto maschile di Luca Signorelli nella Galleria di Berlino*. — Dopo uno splendido riassunto dell'opera del grande maestro umbro, il Mackowsky, considerando il profondo amore del maestro per il vero, dice che ciò ci induce a credere

ch'egli dovesse essere anche un ritrattista di primo ordine.

Ebbene, dopo avere esaminata tutta l'opera del pittore di Cortona, bisogna convincersi che egli non ha dipinto che un solo vero e proprio ritratto, quello che ora si conserva nella Galleria di Berlino e che prima era in casa Torrigiani a Firenze.

Non è un autoritratto del pittore. Due volte il Signorelli ha dipinto le proprie sembianze. Nell'affresco dell'Anticristo nella cappella Brizio del duomo d'Orvieto, dove si è raffigurato insieme col Beato Angelico; e di questo ritratto parla anche Giorgio Vasari. Il secondo, firmato sul rovescio, si conserva nel Museo dell'opera del duomo d'Orvieto ed è rassomigliantissimo a quello della cappella Brizio. Esso è dipinto su di un mattone, e vi si vede Luca in compagnia del camerlengo Nicola Franceschi. La data del dipinto è il 1503.

Il terzo ritratto, nella Galleria ducale di Gotha, ed attribuito a Robert Vischer, non è indiscusso.

Ora il ritratto di Berlino non ha comune, con questi tre indicati, alcuna caratteristica di rassomiglianza. Non è il ritratto del maestro ma, probabilmente, di un giureconsulto suo contemporaneo.

Il Mackowsky crede però che l'opera sia certamente del Signorelli, e dimostra ciò con ragioni stilistiche e tecniche.

Nel quadro, che è a tempera su legno di pioppo, c'è tutto il carattere del maestro, che conservava con amore la vecchia maniera paesana e non voleva saperne delle novità forestiere importate in Italia da Rogier van der Weyden, Justous van Gent e Hugo van der Goes.

*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899, fasc. V.

EMIL JACOBSEN: *Attribuzioni di quadri a Venezia*. — Prendendo le mosse dalle attribuzioni contenute nel *Catalogue raisonné de Venise*, di Georges Lafenestre ed Eugène Richtenberger, l'autore si propone di correggerne parecchie. Non registrerò qui che alcuni dei paragrafi che riguardano opere di maggiore importanza, notando senza discuterle le opinioni dell'autore.

*Galleria dell'Accademia*: Di quattro dipinti attribuiti ad Antonello da Messina, l'autore crede che non sia autentico che il *Cristo alla colonna* (n. 590).

La firma di Giambellino e la data: 1487, sul quadro della *Madonna con i due atberi* (n. 596), sono poste in dubbio dal Morelli. Il Jacobsen invece afferma che sono autentiche e che le piccole differenze calligrafiche nelle cifre sono dovute ad un restauratore.

L'autore non approva la partizione morelliana dell'opera dei Bonifazio fra tre artisti, e propone di dividere i dipinti fra un Bonifazio vecchio morto già

nel 1540, ed un Bonifazio giovane, che viveva ancora nel 1579.

Molte opere si debbono poi al lavoro comune dei due pittori, molte ai loro discepoli.

La *Madonna col Bambino* (n. 48), attribuita a Gentile da Fabriano non ha nulla di comune con Gentile.

Falso è anche l'attribuire a Giorgione il *San Marco che acqueta la tempesta*, che probabilmente è dovuto alla mano di Paris Bordone, che volle dipingere un quadro che facesse riscontro alla *Consegna dell'anello*.

Motivi cronologici c'impediscono di assegnare a Tiziano il ritratto di Jacopo Soranzo, con la data del 1513; forse è un'opera tarda del Tintoretto.

*Chiesa di San Salvatore*: Il quadro di *Gesù Cristo in Emaus* non è di Giambellino, ma di Vittore Carpaccio.

*Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo*: Il grande polittico, che adorna il secondo altare a destra, è attribuito, dagli autori del *Catalogue raisonné*, a maestro sconosciuto veneziano del secolo XVI.

Il Jacobsen, anch'esso, non sa trovare un'attribuzione sicura. A me pare invece che si possa, col Berenson, assegnare questo quadro all'arte del Bonsignori.

*Chiesa di San Cassiano*: Il quadro col *San Giovanni Battista* del primo altare a destra fu attribuito al Palma vecchio e dal Cavalcaselle a Rocco Marconi.

L'autore non l'attribuisce ad un determinato maestro, ma crede che il suo autore debba essere stato un contemporaneo di Sebastiano del Piombo.

*Museo civico*: Il Jacobsen crede che sia giusto l'attribuire il celebre ritratto di giovane sconosciuto a Francesco del Cossa piuttosto che, come vogliono altri, ad Ansuino da Forlì od a Baldassare Estense.

Egli crede poi che gli unici quadri di Giambellino al *Museo civico* siano la *Pietà* ed il ritratto del doge *Giovanni Mocenigo*.

La *Visitazione* di Vittore Carpaccio appartiene ad una serie di rappresentazioni della vita di Maria Vergine, con cui il pittore decorò nel 1504 la *Scuola degli Albanesi*.

*Galleria Querini Stampalia*: A Giorgione sono attribuiti: un ritratto di giovane e *Giuditta col capo di Oloferne*. L'autore crede che il primo quadro s'avvicini all'arte di Lorenzo Lotto ed il secondo alla maniera del Catena.

— Pag. 390.

W. BODE: *Il Verrocchio ed il quadro d'altare della cappella del SS. Sacramento nel duomo di Pistoia*. — Con la pubblicazione fatta da Alfredo Chiti di un documento dell'anno 1479 si credette da alcuni chiaramente dimostrato che il quadro d'altare della cappella del SS. Sacramento nel duomo di Pistoia, già attribuito a Lorenzo di Credi, fosse opera del Verrocchio e che Lorenzo non vi ponesse che pochi tocchi finali.



Ora il Bode non s'acqueta a ciò. Opere pittoriche completamente del Verrocchio non sono che il quadro di *Tobia con i tre Arcangeli* nella Galleria dell'Accademia a Firenze, il *Tobia e Raffaele*, della Galleria nazionale di Londra e la *Madonna col Bambino* nella Galleria di Berlino.

Questi quadri ci richiamano alla mente le migliori opere plastiche del maestro, come il *Davidino* del Bargello ed il rilievo con la Vergine in Santa Maria Nuova e sono tutte opere della sua gioventù fra il 1460 ed il 1470.

In vari altri dipinti, attribuiti al maestro, si scorge la mano di uno scolaro, che non può essere che Lorenzo di Credi, e fra questi il Bode pone il quadro del duomo di Pistoia. Il disegno di Lorenzo per il San Giovanni del quadro di Pistoia è una prova che egli ne fu l'autore.

Molte opere pittoriche e plastiche, commesse al Verrocchio, erano poi eseguite dai suoi discepoli, come, per esempio, il monumento Forteguerri, eseguito sotto la direzione di Lorenzo di Credi, secondo il bozzetto del Verrocchio che si conserva nel *South-Kensington Museum*.

— Fasc. VI, pag. 427.

PIETRO PAOLETTI e GUSTAVO LUDWIG: *Nuovi contributi d'archivio per la storia della pittura veneziana* (continuazione dell'articolo pubblicato nel fasc. V). — Questo secondo articolo contiene notizie sulle pitture eseguite da Antonio Vivarini insieme a Giovanni d'Alemagna, e dà poi varie notizie sullo stesso Giovanni e su altri artisti tedeschi nel Veneto.

Fra gli altri gli autori determinano che maestro Zuan da Muran era ai suoi tempi considerato come tedesco. Continuano a parlare sugli scolari di Giovanni e di Antonio da Murano e sui lavori fatti da Antonio Vivarini insieme a suo fratello Bartolomeo.

Seguono notizie su Leonardo Boldrin, Andrea da Murano, Alvise Vivarini, Marco Basaiti ed il Pseudo-boccaccio.

— Pag. 472.

THEODOR DISTEL: *Sui ritratti tizianeschi di Carlo V e di Maurizio di Sassonia*. — Il Knackfuss, nella sua monografia su Tiziano, lamenta che un incendio abbia distrutto i ritratti che Tiziano fece nel 1548 in Augusta all'imperatore Carlo V, a Maurizio di Sassonia, a Giovanni Federico di Sassonia e Filippo d'Assia, siano andati distrutti in un incendio. Il Distel non ammette questa perdita in seguito ad incendio, e pubblica alcune notizie, secondo le quali i dipinti smarriti e dispersi dovrebbero ancora esistere, benchè nessuno sappia indicare dove.

*The Art*. Marzo 1900. Pag. 83.

POMPEO MOLMENTI: *Venezia*. — È un articolo pieno d'amore per l'incantevole città. Il Molmenti pone op-

portunamente a riscontro antiche incisioni che riproducono canali ed isole come erano un tempo e fotografie che ritraggono gli stessi luoghi deturpati da fabbriche moderne.

È specialmente caratteristica la veduta dell'isola di Sant'Elena, dove al posto dell'antica chiesa e della nobile villa patrizia s'allungano le tettoie nere d'una fonderia e s'innalza antipatico e deforme un lungo fumaiolo.

Il Molmenti parla poi con grande calore del salvamento della laguna, che i nuovi lavori mettono in pericolo.

FEDERICO HERMANIN.

*Archivio storico italiano*. Serie V, t. XXIV.

FRANCESCO SAVINI. *Il Tesoro e la suppellettile della Cattedrale di Teramo nel secolo XVI*. — Nell'Archivio capitolare di Teramo, Fr. Savini ha ritrovato un volume cartaceo manoscritto, segnato nel catalogo del Palma che ordinò l'Archivio nel principio di questo secolo: « Memorie di economi (della Cattedrale) della fine del secolo XV e del principio del XVI e risoluzioni capitolari del secolo XVII » e che contiene tre inventari degli oggetti mobili del Duomo, fatti nel 1482, nel 1502 e nel 1504, sfuggiti al Palma.

Il Savini li pubblica tutti e tre, con numerose note e commenti assai importanti. Essi sono preziosi perchè rivelano lo stato compiuto « di tutte le cose » della Cattedrale, nell'epoca gloriosa dell'oreficeria abruzzese, con Nicolò da Guardiagrele e la sua numerosa scuola.

Così i tre inventari descrivono il celebre paliotto « de grande stema » danno delle notizie interessanti sull'uso di esso, e le descrizioni corrispondono esattamente allo stato odierno di questo cimelio.

*Giornale storico della letteratura italiana*.

Vol. XXXV, fasc. 103.

F. FABRINI. *Indagini sul Polifilo*. — Dotto e profondo studio sullo strano libro, considerato particolarmente dal lato letterario.

*Nuova Antologia*. 1° gennaio 1900.

GUIDO MAZZONI. *Leonardo da Vinci, scrittore*. — A proposito del volume del Solmi: *Frammenti letterari e filosofici di Leonardo da Vinci*, di cui si è già parlato in questa rivista, Guido Mazzoni dà un cenno dell'opera del Grande, riassumendo qua è la le buone cose dette dal Solmi.

— 1° febbraio.

UGO FLERES. *John Ruskin*. — Riassunto del volume di R. de la Sizeranne: *John Ruskin ou la Religion de la beauté*.

— 16 febbraio 1900.

ADOLFO VENTURI. *Dante e Giotto*. — È questa la conferenza che il Venturi tenne prima a Milano e poi a Roma, suscitando sì largo consenso nei numerosi uditori. È impossibile riassumere brevemente questo studio, così denso di pensiero, pieno di molte nuove vedute e adatto ad illuminare di nuova luce l'opera del pittore e quella del poeta.

Dopo aver con poche parole chiaramente descritta l'arte anteriore al secolo XIV, il Venturi dice che Dante e Giotto segnano il termine del movimento delle idee medioevali e lo splendido inizio dell'arte nuova.

« Ma i due grandi si mossero all'unisono? Quell'entusiasmo di un popolo che si era costituito nei suoi Comuni penetra e scalda ugualmente le due anime? Strinsero ugualmente in un connubio la religione e la patria, la politica e l'arte? Celebrarono ad un modo la gloria della fede? Raccolsero parimenti le tradizioni secolari e parimenti le svolsero? »

E venendo a discorrere dell'opera propria di ciascuno dei due grandi, nota che « l'arte di Dante e l'arte di Giotto non hanno l'affinità, meglio, la correlazione necessaria, che si credette esistere tra esse, e formano come due torri disgiunte, simili solo nell'elevatezza delle mura che sfidano il tempo ».

Esaminato il carattere delle pitture di Giotto, il Venturi osserva che questi « sentendosi padrone di sé e conscio della propria individualità, trae a forza la pittura italiana di sotto ai vecchi gioghi, ne scuote l'immobilità e la uniformità dogmatica, e, fattala libertà, le porge la corona dei semplici e degli umili ».

Ed osservando poi dei riflessi di opere d'arte figurativa in Dante, li confronta con le rappresentanze di Giotto, concludendo che l'arte figurativa conosciuta da Dante era in ritardo rispetto all'arte di Giotto.

« Dante spazia lungo i secoli trascorsi, Giotto vive nel suo tempo cercando l'avvenire ».

Ma quando Dante incise, cesellò, scolpì, dipinse di sua mano propria, s'incontrò con l'arte del suo grande contemporaneo.

Essi s'incontrarono solo quando s'ispirarono direttamente alla natura, si trovarono alleati allorché tradussero con l'arte « la verità della vita ».

*Rivista politica e letteraria*. Roma. Vol. IX, novembre 1899.

ART. JAHN RUSCONI. *Giovanni Segantini*.

— Vol. IX, gennaio 1900.

A. GULINELLI. *Le pitture d'un palazzo estense*.

— febbraio 1900.

ART. JAHN RUSCONI. *John Ruskin e la sua grande parola*.

*L'Arte*. III, 17.

*Rivista storica italiana*. Anno XVII, fasc. I.

U. BALZANI. *Una recensione favorevole del volume del Klaczko « Rome et la renaissance. Essais et esquisses »*.

*Rivista d'Italia*. Roma. 15 gennaio 1900.

STANISLAO FRASCHETTI. *La casa dell'arte*. Breve rassegna delle opere più importanti della galleria Borghese, in occasione del disegno di legge per l'acquisto della collezione da parte del Governo.

— 15 febbraio.

JOHN RUSKIN. *Poche parole d'introduzione ad un promesso e più ampio studio*.

RAPHAEL. *L'esposizione delle stampe nella Galleria nazionale a Roma*. — Cenni biografici intorno ai principali incisori dei quali sono esposti dei saggi nella mostra delle incisioni a due tinte a palazzo Corsini.

*Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*. Serie V, anno XXVII.

F. GERARDI. *Scoperte di pregevoli avanzi dell'antico palazzo comunale sul Campidoglio*. — È una relazione accurata delle scoperte fatte nel 1898 nell'antico palazzo comunale, dove si ritrovarono dei frammenti di pitture a fresco che il Gerardi attribuisce all'epoca immediatamente posteriore a Giotto. Sarebbe interessante che queste ricerche progredissero, e la storia del palazzo capitolino nel medio evo fosse illuminata di nuova luce.

a. j. r.

9.

**Pittura.**

Dr. C. WINTERBERG: *Petrus Pictor Burgensis, De Prospectiva pingendi. Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma nebst deutscher Uebersetzung zum ersten Male veröffentlicht*. Band I: *Text*; Band II: *Figurentafeln*. Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1899.

Molte lodi, dal Vasari in poi, sono state date a Piero dei Franceschi come maestro di prospettiva, ma più giudicando dalle sue opere mirabili di pittura che dal suo trattato inedito; di modo che non si sapeva quale parte veramente avesse avuto il pittore di Borgo nello studio teorico e nell'insegnamento della nuova



scienza. L'opera sua in questo campo si confondeva con quella di Leon Battista Alberti e di Leonardo da Vinci, i grandi maestri della prospettiva. Il Witting, nella sua recente monografia su Piero dei Franceschi, aveva parlato con molta competenza anche dei manoscritti che vanno sotto il suo nome, ma nulla meglio poteva giovare allo studio dell'importante argomento quanto la pubblicazione testuale del trattato *De Prospectiva pingendi*, che il dott. C. Winterberg ci dà in questa edizione, insieme con tutte le tavole che vanno unite all'opera. Ho detto il trattato della prospettiva, ma sarebbe molto più giusto definirlo come un manuale pratico di prospettiva pittorica; poichè in esso non tanto si discutono le teorie quanto sono fatte conoscere all'artista quelle regole che possono avere spesso un'applicazione pratica nell'esercizio della pittura. Questo scopo pedagogico dà all'opera una speciale fisionomia e un'attrattiva particolare.

Il discorrere di simili libri riesce assai difficile a chi non abbia fatti studi speciali sull'argomento: io mi accontenterò di riassumerne il contenuto e citarne qualche passo caratteristico.

« La pittura, così comincia il testo, contiene in sé tre parti principali quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Disegno intendiamo essere profili e contorni che nella cosa se contene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proporzionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dire i colori commo nelle cose se dimostrano. Chiari et scuri secondo che i lumi li devariano. De le quali tre parti intendo tractar solo de la commensuratione quale diciamo prospectiva, mescolandovi qualche parte de disegno perciò che senza non se po dimostrare in opera essa prospectiva, il colorare lasceremo stare e tracteremo de quella parte che con linee angoli et proporzioni se po dimostrare dicendo de punti linee superficie et de corpi ». L'opera è divisa in tre libri e il pittore così li determina: « Nel primo diremo de punti de linee et superficie piane. Nel secondo diremo de corpi chubi de pilastri quadrati de colonne tonde et de più facce. Nel terzo diremo de le teste et capitelli base tondi de più basi et altri corpi diversamente posti ». Nel primo libro procede molto lentamente e minutamente. Definiti i punti e le linee nel senso pittorico, passa a trattare delle linee che sono opposte ad uno stesso angolo mostrandone la proporzionalità. Poi tratta dei quadrati, delle loro diagonali e forma il quadrato reticolato. Ed eccoci al primo problema di prospettiva: « Dalochio dato nel termine posto il piano asignato degradare ». E spiega: « ho dicto dato lochio seintende esserse posto coluere in quello luogo doue tu uoi stare auedere il piano asignato, il piano asignato se intende che quella quantità delunghezza che tepiacia fare il piano. Il termine posto e quello luogo doue sedebbe degradare il dicto piano cio e la distanza dalochio al muro o ta-

vola o altra cosa doue seuole mectere le cose degradate, pone lochio alto o basso presso o lunghi secondo che richiede il lavoro ». Dopo aver degradato colla semplice teoria della proporzionalità dei triangoli un piano in un altro piano, limita in questo un quadrato e così abbiamo un quadrato degradato, cioè in prospettiva. Su di esso si può disegnare in proporzione qualunque figura, basta disegnarla prima in propria forma, cioè senza degradazione, in un quadrato che abbia per lato il lato maggiore del quadrato degradato; poi coll'aiuto della rete delle parallele si riporta proporzionalmente nel primo. Quello che è oscuro nelle parole è evidente nelle tavole. Si mettono così in prospettiva tutte le varie figure, ed ecco si viene al problema che servirà alla costruzione di una casa. « Sopra del piano degradato il circolo fondamentale de uno edificio quadrato dato collocare » e poi: « Nel piano degradato la superficie de fondamento de uno edificio de octo facce dato degradare ». Si procede quasi sempre così: i problemi, quasi tutti costruttivi, sono enunciati brevemente in una riga, ma poi tutta la costruzione si fa minutamente e non si traccia linea, non si segna punto con lettera o con numero che il maestro non lo dica con tutta precisione, di modo che ognuno leggendo pazientemente potrebbe da solo costruire la figura. Giustamente il Winterberg trova in questa esattezza minuziosa, che quasi potrebbe dirsi pedanteria, nel ripetere continuamente le cose più ovvie, nel descrivere ogni operazione e ripeterne la descrizione in tutti i casi, una prova della cecità del maestro, della quale parla il Vasari. Il povero vecchio cieco, dettando l'opera sua a degli scolari e non potendo controllarne le figure, voleva assicurarsi di essere capito per filo e per segno ed escludere ogni possibilità di equivoco. I fondamenti scientifici del trattato sono molto semplici e primitivi; ciò nondimeno alcune argomentazioni sono molto oscure e qualche volta mancano persino di logica. Così molto intricata è l'argomentazione ch'egli prepone al secondo libro sull'angolo visuale che non deve oltrepassare i novanta gradi perchè valgano le leggi della prospettiva. La costruzione degradata dei corpi regolari, che è materia del secondo libro, si fa in modo molto facile: disegnate in prospettiva le basi di detti corpi, sistemi di parallele segnano gli altri punti. Così si costruisce il cubo, il pilastro da sei, la colonna da sedici faccie, il pozzo regolare; al cubo si fa la base e la cimasa, nel piano si colloca il casamento quadro, il tempio da otto faccie, ed è posta la volta a crociera sopra muraglia quadrata.

Da buon maestro, che da principio non aveva voluto sviare la mente degli scolari con inutili notizie, Piero aspetta al principio del terzo libro a lodare e glorificare la scienza che egli insegnava. « Molti dipictori, egli detta a questo punto, biasimano la prospectiua perchè non intendano la forza de le linee et de-

glangoli che daessa seproducano. conliquali commensuramente ogni contorno e lineamento descriue perho me pare de douere mostrare quanto questa scientia sia necessaria allapictura». E più avanti continuava: « La quale (prospettiva) seguitando molti antichi dipictori aquistaro perpetua laude. Commo aristomenes Thasius policles apello Andramides. Nitheo. zeusis. Et molti altri. Et benchè amolti senza prospectiua sia dato laude. e data daqueli che non ano notitia dela-virtu delarte con falso giuditio. Et inperò commo zelante dela gloria delarte et diquesta eta commo presuntuoso ho preso ardire scrivere questa particella de prospectiua apartinente ala pictura facendone commo dissi nel primo tre libri ». Nel terzo libro, dovendo trattare delle degradazioni dei corpi compresi da diverse superfici e diversamente poste, gli conviene cambiar metodo per diminuire il gran numero delle linee. Il mutamento consiste in ciò che egli introduce l'uso di un filo fissato al punto dove dovrebbe essere l'occhio, col quale filo segna su delle righe mobili, poste a certa distanza dalla figura disegnata in propria forma, i punti di proporzione di un dato piano; in modo che poi, disponendo tutte queste diverse righe intorno alla figura da farsi in prospettiva, ha le norme per collocare giustamente tutti i diversi piani. Anche qui si procede dagli esempi più facili ai più difficili; si comincia col fare un torcolo, una base di colonna, un capitello corinzio per passare alla testa umana che, disegnata di profilo e di faccia, si concreta e si studia per intero, alla cupola a cassettoni e finalmente a « uno refreschatoio col piedestallo il quale paresse elevato sopra ad una taula da mangiare ho inaltro piano uero ». Il terzo libro nelle lunghissime costruzioni occupa più della metà dell'opera, e solo con grande pazienza si può seguire il testo: sulle tavole sono selve di linee, di lettere, di numeri che confondono chi non sia avvezzo a simili lavori. Ma osservando queste tavole non si può a meno di sentirsi presi da una grande ammirazione per la serietà con la quale il vecchio maestro conduceva questi suoi studi non stancandosi mai di misurare, di determinare con mezzi così primitivi e meccanici ogni piano, ogni superficie di corpi così complessi come la testa umana, e si comprende quanto sforzo, quanta operosità e quanto amore fosse stato necessario a vincere quella grande vittoria che fa gloriosa l'arte italiana dei secoli xv e xvi. Pietro non è meno grande come maestro che come pittore: in questo trattato egli ci appare tutto intento ad esercitare con le regole le mille volte ripetute l'occhio e la mano dei suoi allievi, perchè dopo l'esercizio possano liberarsi da ogni precetto e volare sicuri sulle proprie ali; egli ci appare veramente il maestro di Melozzo, del Signorelli, del Perugino. Così l'opera di Piero dei Franceschi ci si mostra con una propria fisionomia ben diversa da quella dell'Alberti; non è un trattato di teoria ottica, ma piuttosto una raccolta di

problemi pratici che possono più facilmente presentarsi ad un pittore, condotti in modo che gli esempi dati possono valere come tipici per una intera serie di simili casi.

Alla pubblicazione del testo e alla traduzione di esso in tedesco il Winterberg premette una opportuna trattazione sull'attività artistica di Piero, sulla storia della prospettiva rispetto alle arti figurative, sul posto che spetta al nostro pittore in questa scienza e infine sulle vicende del trattato di Piero.

Sono interessanti ed utili le osservazioni dell'A. intorno alle opere del pittore di Borgo, specialmente per quanto spetta alla prospettiva, ma riesce un po' chino ridicola la materializzazione di queste sue osservazioni in certi quadri, dove alle belle figure di Piero sono sostituite delle linee a triangoli, a quadrati che si tagliano e si intrecciano con poco piacere degli occhi. Forse anche la storia della prospettiva poteva esser tralasciata senza danno o ad ogni modo sarebbe stato meglio non occuparsi dei tempi moderni, dei quali è più bello tacere.

Molto più interessanti sono le vicende del trattato di Piero, e le questioni dell'accusa di plagio mosse a Luca Pacioli, della quale l'autore aveva già trattato in un altro suo scritto, e quelle dell'altro plagio del Barbaro, che l'A. dimostra chiaramente. Ma ben maggiore importanza ha la discussione sui vari codici che rimangono dell'opera di Piero. L'A. ne ha veduti due. Uno nella Biblioteca Palatina di Parma (Cod. cart. n. 1576) scritto nell'italiano latineggiante del tempo, e il Winterberg segue la lezione di questo; un altro all'Ambrosiana (c. 307 inf.) scritto in scorrevole latino, che si crede traduzione di Matteo del Borgo. Oltre di questi si hanno notizie molto incerte di due altri posseduti da privati.

« L'esemplare, scrive il Winterberg, che secondo l'indicazione del Pacioli e quella dello stesso Piero nel suo trattato dei cinque corpi regolari, essendo stato dedicato al duca Guido Ubaldo di Urbino, dovrebbe trovarsi in quella biblioteca, è stato finora cercato invano alla Vaticana ». È veramente un peccato che l'A., che tanta cura ha posto ad una così difficile pubblicazione, non abbia fatto ogni sforzo per trovare il testo originale. Studiosi dei codici del fondo urbinato mi assicurano di averlo veduto ed io spero di poterne dare fra breve esatta notizia. Ad ogni modo non si tratterà che di qualche variante o di qualche tavola meglio disegnata, che ben poco potranno scemare di pregio all'edizione del Winterberg.

Non solo, a mio credere, questa pubblicazione può essere utile alla storia dell'arte, ma forse anche non sarebbe consultata senza vantaggio dai moderni cultori ed insegnanti di prospettiva, perchè nel metodo semplice e pratico di Piero si potrebbe trovare qualche esempio da imitare.

GINO FOGOLARI.



A.-J. WAUTERS, *Le retable de Sainte-Walburge, commandé en 1515 à Bernard Van Orley par la confrérie de la Sainte-Croix de Furnes*. (Bruxelles, 1899, Weissenbruch). 33 pag. con tav. zincogr.

Il quadro della Pinacoteca di Torino distinto col n. 194 (fotografato da Anderson, n. 10746, e da Ali-nari, n. 14849) fu successivamente attribuito ad Alberto Dürer, a Luca di Leida e ad un pittore indeterminato della scuola di Colonia.

L'ultimo catalogo di quella raccolta, adottando il suggerimento dato dai signori Burckhardt e Hymans, lo intitola a Bernardo Van Orley, e siffatta opinione non ha sinora incontrato nè forse incontrerà in avvenire alcun serio contraddittore.

Quanto al soggetto del dipinto, esso fu da alcuni definito *La funzione del Sacro Crisma*, da altri *La consecrazione di un re di Francia*, da altri ancora *Un re di Francia che guarisce gli scrofolosi*. Malgrado la loro apparente diversità, questi titoli indicano in sostanza la stessa cosa, poichè i re di Francia venivano consecrati col Sacro Crisma ed in quell'occasione, secondo la volgare credenza, essi avevano la miracolosa facoltà di guarire i malati di scrofole.

Ora il signor A.-J. Wauters, membro della Commissione direttiva dei Musei del Belgio, col suo opuscolo *Le retable de Sainte-Walburge* scende nell'arringo per dimostrare:

1° che la scena espressa nel n. 194 della Pinacoteca di Torino non è già quella indicata da alcuno dei suesposti titoli, ma rappresenta invece: La consegna, fatta nell'anno 869 in Eichstädt dal vescovo Otgero al re Carlo il Calvo ed a Baldovino Braccio-di-ferro conte di Fiandra, di alcune reliquie di Santa Valburga;

2° che il dipinto in parola è quello, od almeno parte di quello, che la Confraternita della Santa Croce di Furnes, in Fiandra, commise nell'anno 1515 a Bernardo Van Orley e che questi consegnò poi compiuto cinque anni appresso.

Per quel che riflette la prima di queste due tesi, diremo subito che la proposta del signor Wauters ci sembra debba essere accolta come estremamente verosimile (non osiamo però dire: la sola vera).

Siano dunque date grazie all'autore per averci dato di questo enigma una lodevole interpretazione, come soltanto poteva fare chi conosce i particolari della storia delle città fiamminghe nell'alto medio evo.

Prima di passare alla seconda tesi del signor Wauters conviene informare il lettore che la chiesa di Santa Valburga, in Furnes, che già era depositaria delle reliquie della titolare, acquistò in seguito una reliquia di ben maggior importanza, vale a dire un frammento della Santa Croce, datole nell'anno 1100 dal conte Roberto di Fiandra, reduce dalla Terrasanta.

Specialmente rivolta al culto di questa nuova reliquia era la confraternita della Santa Croce, l'ordinatrice del dipinto a Van Orley.

Il signor Wauters si contenta di dire che « il n'y a pas de doute à avoir » intorno all'identità del quadro commesso nel 1515 a Van Orley col n. 194 della Pinacoteca torinese, e con ciò si dispensa dal produrre argomenti. Diciamo male: uno ne produce, ma questo combatte contro di lui.

Infatti, secondo un documento da lui riferito, il quadro di Van Orley nel 1792 trovavasi tuttora nella chiesa di Santa Valburga ed in uno dei suoi scomparti era figurato l'arrivo a Furnes della reliquia della Croce. Noi per contro possiamo dimostrargli che il quadro di Torino già parecchi anni prima del 1792 trovavasi in Genova, in quella stessa Galleria Marcello Duravasi dalla quale esso passò poi nella Pinacoteca torinese. A pag. 209 della *Istruzione di quanto può vedersi di bello in Genova* (libro stampato, nota bene, nel 1780), fra i dipinti che decoravano il palazzo Durazzo se ne trova registrato « uno d'Alberto Duro rappresentante la funzione del Sacro Crisma celebrata alla presenza d'un re di Francia ».

Un'altra obbiezione faremo al signor Wauters. Nei documenti che concernono le pratiche corse fra la Confraternita e l'artista intorno al dipinto, il signor Wauters stesso lo confessa, « nulle part il n'est fait mention de sa forme ni de ses dimensions. pas plus que du sujet qu'il représente ». È però cosa naturale il pensare che, trattandosi di un dipinto ordinato dalla Confraternita della Santa Croce e da collocarsi sull'altare che conteneva la reliquia della Santa Croce, a questa si riferissero i soggetti espressi nei differenti scomparti, o per lo meno quelli dello scomparto principale. Ebbene, sfidiamo chiunque a provare che nel quadro di Torino sia rappresentata cosa alcuna che abbia relazione diretta con la Santa Croce.

Crediamo dunque che erri il signor Wauters nel sostenere che il quadro di Torino sia la parte centrale del « retable » eseguito da Bernardo Van Orley per la Confraternita della Santa Croce di Furnes, e rimane impregiudicata l'ipotesi manifestata molti anni addietro dal dott. Waagen, secondo cui il pezzo principale del dipinto ordinato nel 1515 dalla detta Confraternita a Van Orley sarebbe la *Discesa dalla Croce* del Museo di Pietroburgo.

ALESSANDRO BAUDI DI VESME.

HERMANN DOLLMAYR: *Aus dem Vorrathe der kaiserlichen Gemäldegallerie*. (Aus dem XX Bande des *Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*.).

L'A. crede che in un tondo da lui trovato anni sono, nei locali della imperiale scuola di restauro a

Vienna, si possa riconoscere la tela di Piero di Cosimo che il Vasari, nella vita di questo pittore, ricorda come dipinta per il Noviziato di San Marco e raffigurante la Madonna col Bambino in braccio. Il dipinto ha sofferto tanti danni che l'A. stesso si domanda se valga la pena di occuparsene; però, soprattutto nel paesaggio di sfondo vi è tanta bellezza di osservazioni naturali che ancora si può ammirare il sottile spirito del pittore toscano. Il maestro che tanto amava la natura, si dà da vedere in essa mille cose delle quali i contemporanei non sentivano la bellezza, colora anche qui con grande minuzia il rosaio selvatico, i funghi pallidi, i fiori del prato, gli uccelli, i bruchi, le pietre e gli alberi disegnati con cura ed amore profondo. Parecchi sono i difetti dell'opera e grandissimi i danni del tempo; pure vi traspare ancora un pallido sorriso della grande arte del pittore amico dei Fiamminghi.

G. FOGOLARI.

10.

#### Sculptura.

KARL MORITZ-EICHBORN: *Der Skulpturen-cyclus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins*. Strassburg, Heitz, 1899.

La lettura della monografia sul ciclo di sculture che adornano l'atrio del duomo di Friburgo, pubblicata nella raccolta degli studi per l'arte tedesca, non è senza qualche interesse anche per lo studioso della storia dell'arte italiana. Le raffigurazioni simboliche di pensieri ascetici, alle quali appartiene anche il ciclo studiato di Friburgo, se furono variamente elaborate dall'indole artistica dei diversi paesi, originariamente provengono da quello spirito scolastico monacale che nel medio evo fu comune a tutti i popoli cristiani, e perciò a bene intendere il significato di tali rappresentazioni, che abbondano nei nostri conventi e delle quali è esempio insigne il cappellone degli Spagnoli a Firenze, non bisogna escludere dalla comparazione anche gli esempi stranieri.

Ma a questa ragione se ne aggiunge un'altra più diretta a rendere la presente monografia di maggiore interesse per noi. L'A. dopo aver fissato il posto che occupa il ciclo di Friburgo nella storia della plastica dei paesi dell'alto Reno nei secoli XII e XIII, allarga il suo tema a considerare tutta la nuova arte cristiana tedesca e francese del Nord fiorita dopo il mille, e prende a dimostrare l'asserzione di Louis Courajod che al Nord spetta l'onore di aver iniziato quel magnifico movimento che successe al medio evo e che produsse l'arte moderna, mentre la storia finora, ingannata dalle apparenze fece merito unicamente all'Italia di quella che con nome improprio fu detta la Rinascenza. L'A. abbozza così uno studio comparativo fra la pre-

coce arte del Nord che già nel XIII secolo aveva raggiunto il suo massimo fiore e l'italiana che sviluppata molto più tardi doveva poi innalzarsi a ben più alti voli.

La concezione del ciclo di Friburgo, se non può credersi di Alberto Magno, come alcuno vuole, deve però essere attribuita all'Ordine dei domenicani. Il ciclo si apre con una curiosa personificazione dello spirito tentatore della vita mondana peccatrice in un giovane gentiluomo incoronato di fiori che in una mano tiene i guanti e nell'altra porge con grazia un mazzolino: è il ganimede, il principe mondano della canzone, della *Minne* medioevale tedesca; al quale s'accompagna la figura di una donna nuda, trattata con pudica imperizia, che rappresenta la Voluttà. A dividere questo gruppo di tentatori dagli altri segue un angelo che regge una cartella con la scritta: *orate ne intretis in tentationem*. Seguono personaggi del Vecchio e Nuovo Testamento, le cinque vergini sagge alle quali sulla parete di contro corrispondono le cinque fatue, il Cristo, la Chiesa trionfante, alla quale fa riscontro la Sinagoga debellata. Notiamo ancora le figure delle sette arti, seguite da Santa Margherita e Santa Caterina. In tutto trentotto statue, alle quali si devono aggiungere i rilievi del timpano e dell'archivolto della porta, che l'A. cerca di ordinare ad esprimere un concetto religioso.

Ma, come dissi, la parte del libro che maggiormente c'interessa è lo studio comparativo dell'arte nordica e dell'arte italiana. Peccato che l'A. ne abbia voluto fare una lunga digressione ad un lavoro di altro soggetto, mentre l'avrebbe dovuto trattare indipendentemente con più calma e maggiore serenità. Sono molto giuste le osservazioni sui primi nostri scultori e soprattutto su Giovanni pisano, che trasse indubitatamente dall'arte francese i modelli delle sue madonne che portano in braccio il bambino, piegando il busto sotto il caro peso; ma nuoce la facilità di trovar leggi o teorie, e il desiderio di strappare induce spesso a mal celate parzialità nazionali.

Così egli sostiene che l'arte italiana è essenzialmente pittorica, mentre l'arte del Nord è plastica e su questo presupposto viene a contrapporre Masaccio ai Van Eyck, considerando le figure di Adamo ed Eva nella cappella Brancacci create nella luce, maravigliosamente modellate col chiaroscuro: corpi vivi che si muovono liberamente nello spazio, e le stesse figure dell'altare di Gand di un potente naturalismo ma dure, regolari: due statue, due ritratti naturali di uomini volgari: la miniatura e la plastica applicate alla grande arte pittorica. « Ma le figure dei Van Eyck, conclude l'A., sorgono alla fine dello svolgersi di un'arte che in due secoli ha esercitato il suo potere in un campo puramente plastico e che nel ritratto ha trovato il suo precipuo scopo. Il Masaccio invece viene dopo un secolo che di preferenza s'era servito del segno pittorico, ed in questa



sua unica manifestazione artistica originale e indipendente, aveva mantenuto il suo particolare carattere». Ognuno scorge l'esagerazione, e basta vedere le figure del Masaccio per sentirne la monumentalità. Lo stesso svolgimento d'arte che prelude a questo pittore produsse anche Donatello e la perfezione scultoria. Così altrove il desiderio di bei contrasti fa che l'A. esageri idee che hanno un giusto fondamento di vero, ma che avrebbero voluto uno studio più passionato e più calmo. Ma, ad ogni modo, il lavoro del Moritz-Eichborn è opera pregevole e di un'assai utile lettura, perchè apre allo studioso della storia della nostra arte campi nuovi e mette avanti questioni assai importanti.

GINO FOGOLARI.

STANISLAO FRASCHETTI: *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, con prefazione di Adolfo Venturi. Milano, editore Hoepli, 1900.

Poteva supporre che dopo le vite di Giov. Lorenzo Bernini, scritte dal Baldinucci e da un figlio dello stesso grande artista quando le memorie di lui erano ancora freschissime, poco rimanesse a dirsi di nuovo, poco da rettificare; perciò la recente opera del Frascchetti è destinata a recare gradite sorprese ai lettori che vi troveranno quasi ad ogni pagina notizie inedite tratte da documenti, da testimonianze contemporanee, dall'esame diretto delle opere, dai disegni e bozzetti, di cui vi si dà per la prima volta la riproduzione.

Il Frascchetti comincia col determinare la personalità di Pietro Bernini, padre a Giov. Lorenzo, mettendo in dubbio l'attribuzione di molte opere che gli si assegnano in Napoli, ma accertando con documenti quella d'alcune opere ch'egli eseguì in Roma. Da una vita manoscritta del figlio, ora scomparsa, desume che alla professione di scultore e pittore egli unisse l'esercizio del commercio, e dai registri battesimali del duomo di Napoli deduce che Giov. Lorenzo fu un figlio dell'amore, solo legittimato dopo la nascita. Se a ciò si aggiunga la franchezza nel lavorare il marmo, di cui fa testimonianza oculare il Baglioni e che viene confermata dalla riproduzione di due suoi lavori data dal Frascchetti, il lettore vede ormai la derivazione della ricchezza di attitudini e dell'ardore vulcanico di Gian Lorenzo.

La prima opera di lui, che si cercherebbe invano nella chiesa di Santa Pudenziana, ove la pongono i vecchi biografi, si trova invece nella chiesa di Santa Prassede; ma il Frascchetti è di parere che il Bernini non possa averla eseguita a dieci anni, il che avrebbe del miracoloso; bensì almeno a quattordici, ossia due anni prima del sorprendente busto di monsignor Montoya; il quale intervallo basta a spiegare la scomparsa

della *perilanza* che *tremava ancora* nel busto più antico. I due busti dell'*Anima beata* e dell'*Anima dannata* segnano i suoi primi passi nella concezione ideale: di essi il Frascchetti espone le ultime vicende, segnala il pericolo, non forse scomparso, che escano d'Italia, ed espone liberamente, anzi quasi con brutalità, i difetti che vi scorge, come fa nel seguito del suo lavoro, che vuol essere critico, non apologetico. E per questo che descrivendo il *David* vi nota *il tipo del popolano facinoroso, scaltro e violento, senz'alcuna idealità biblica*, e non si perita di segnalarne *la profonda impressione di bestialità*. Siamo lontani dalla fievolezza per nulla scemata dalla nobiltà del *Davide* di Michelangelo: l'augurio di Paolo V che il Bernini diventasse il Michelangelo del secolo XVII stava avverandosi, ma esso fu, come doveva essere, il Michelangelo della decadenza.

L'eccessiva precocità supposta dal Frascchetti nel primo busto del Bernini, viene da lui provata pel gruppo d'*Apollo e Dafne*, che i vecchi biografi dicono eseguito a diciotto anni, mentre dai registri di casa Borghese risulta che l'ultimo pagamento per quella opera venne fatto nel 1625, quando lo scultore ne aveva ventotto. Ciò nulla toglie al merito dell'artista e alla singolare eccellenza del suo lavoro, mentre pone le cose, come dice il Frascchetti, *nell'ambito del naturale e del verosimile*. Il gruppo era veramente meritevole che se ne ponessero sott'occhio al lettore le riproduzioni dell'insieme e di vari dettagli, come fece l'autore, il quale però non credo sia da seguire ove nota uno strabismo negli occhi di Dafne, che mi pare sieno semplicemente e spontaneamente volti a guardarsi dal persecutore; nè ove assevera *non completamente originale* il gruppo perchè in una statua greca di Dafne, al tempo dello scultore posseduta dal cardinal Borghese, suo protettore, si vede il motivo dei rami d'alloro che germogliano sul corpo della ninfa: questo è un concetto inerente alla esposizione come alla rappresentazione dello stesso fatto mitologico. Può solo credersi che quel marmo desse la spinta al cardinale o allo scultore per la scelta del soggetto.

Nella vita artistica del Bernini la Dafne rappresenta l'incantevole e fugace periodo che caratterizza la prima giovinezza nella vita umana: a questo succede il periodo delle più aspre passioni, che può dirsi rappresentato dal busto della Costanza Buonarelli, moglie di un discepolo del Bernini e da lui amata. Il Frascchetti ne dà due nitide riproduzioni, lo descrive efficacemente, ma con quel tipo dagli occhi di fuoco, vera discendente delle romane antiche, difficilmente può immaginarsi il *dolce idillio* supposto dall'autore, e lo dimostra la violenta rottura che poi avvenne tra i due amanti; più pacifico era il marito, che dopo dieci anni lavorava col maestro al monumento della contessa Matilde. Quando poi il Bernini prese moglie (sposò *la più bella giovane* che fosse a Roma, secondo

una corrispondenza inedita pubblicata dal Fraschetti, e quale, scriveva il figlio del Bernini, *non avrebbe potuto da sè medesimo farsela meglio, se convenulo gli fosse lavorarla a suo grado nella cera*), donò il busto a monsignor Bentivoglio che a sua volta ne fece un presente al duca di Modena. L'ambasciatore di questi a Roma lo avvertiva della spedizione, aggiungendo che il Bernini non aveva *mai fatta testa migliore nè più bella, come sà il signor comm. Testi che la vidde quando fu in Roma*. Ora essa ammirasi nel Museo nazionale di Firenze; ma nella Galleria di Modena esiste ancora un bellissimo busto muliebre, che mostra la maniera del Bernini ed avrebbe potuto supporre il ritratto della Costanza, se non avesse, come scriveva Adolfo Venturi, che l'ha scoperto e classificato, *un'aria di Madonna con occhi rivolti al basso*. Ora la cosa è stata chiarita dal Fraschetti che ha trovato in un inventario dell'Archivio Barberini registrata *una testa di Madonna di marmo bianco fatta dal Bernino con trecce sciolte*, precisamente come quella di Modena; l'inventario essendo del 1626, il busto viene provato della giovinezza del Bernini, di cui ha la maniera più fina e delicata.

Come in questo caso, in moltissimi altri il Fraschetti, dagli Archivi pubblici e privati di Roma e di Napoli, da quello di Modena, ove si conservano le minutissime informazioni giornaliere che la Corte Estense riceveva da Roma, da manoscritti e diari in possesso di privati, dagli inventari delle Gallerie, dai registri parrocchiali ha tratto svariate notizie ed aneddoti sconosciuti, di cui pubblica il testo nelle note al suo volume; non v'è quasi pagina che ne sia priva.

Così egli poté indicare gli autori delle singole parti nei lavori eseguiti in San Pietro sotto la direzione del Bernini, fermandosi specialmente alla decorazione e alle statue colossali delle pile che sostengono la cupola michelangiolesca. Sulla statua di Santa Veronica l'autore riporta i moti che si sarebbero scambiati il Bernini e il Mochi, autore di quella; ma nel bozzetto disegnato dal primo per la decorazione dei piloni che ci dà riprodotto, vedesi schizzata la figura della Veronica con le stesse linee della statua. Nel giudicare questa e le tre altre colossali statue dei piloni l'autore si mostra molto severo, non risparmiando il Longino del maestro, sebbene, data l'enfasi della sua maniera, l'atteggiamento della statua si spieghi con un momento dell'azione narrata dalla leggenda.

Nella Galleria degli Uffizi di Firenze l'autore ha riconosciuto il bozzetto del Bernini per uno dei monumenti sepolcrali di San Pietro in Montorio: del fantasioso bozzetto per l'altare di San Domenico in Magnanapoli, pure da lui rinvenuto fra i disegni della stessa Galleria, dà la riproduzione insieme con quelle d'altri bozzetti per carri carnevaleschi, per monumenti, per architetture, per catafalchi, ecc., che mostrano sempre meglio la versatilità del suo ingegno. Dà pure

la riproduzione d'un lavoro del nostro artefice non mai notato da alcuno ed esistente nella chiesa capitolina d'Aracoeli. È una lapide sormontata da due figure muliebri ad alto rilievo, manierate sì, ma eseguite con una virtuosità ed uno spirito incantevole.

A proposito della statua di Carlo Barberini al Campidoglio l'autore ha tratto da quell'Archivio comunale la strana notizia che essa erasi data da compiere all'Algardi, servendosi d'un'antica statua acefala, e gli fu tolta quando era già avviato il lavoro per cederla al Bernini.

D'interesse speciale sono le notizie concernenti i famosi due busti del cardinale Scipione Borghese. I vecchi biografi li dicevano della prima giovinezza del Bernini, ma i corrispondenti della Corte Estense mandarono a Modena la notizia che Urbano VIII ne aveva data la commissione nel 1633, ossia dodici anni più tardi. Su di essi il Campori aveva già pubblicata una bellissima lettera di Fulvio Testi, il quale scriveva che quel busto *veramente è vivo e spira*; ma essa non bastava a fissarne il tempo. Tanto il poeta quanto il corrispondente, non accennando che ad un solo busto, mostrano d'ignorare il caso che ne fece eseguire una replica: è specialmente strano che non ne fosse a cognizione il Testi, il quale godeva dell'amicizia del Bernini, sicchè la scettica critica odierna avrebbe forse gettato tra le favole l'aneddoto narrato dal Baldinucci, se l'esistenza dei due meravigliosi busti, quasi identici, non costringesse ad accoglierlo. E non si comprende perchè l'episodio del Baldinucci non sia in tutto accettato dal Fraschetti che dubito abbia preso equivoco anche nel dare la riproduzione dei due busti; essi appaiono diversi per essere diversamente illuminati quando se ne presero le fotografie; ma l'identità della base fa nascere il sospetto che si tratti di due fotografie d'un busto medesimo. Il confronto delle due opere originali riesce interessantissimo, anche se non vi si scorgono le differenze che ci vide il Fraschetti, in quanto mostra che neanche un grande artista giunge a provocare in sè per due volte la medesima ispirazione. Essi ora, per ragioni amministrative, trovansi nella Galleria di Venezia, ma il loro posto naturale è la villa Borghese, creazione incomparabile del cardinale che rappresentano: là si troverebbero veramente in casa propria, là devono ritornare.

Dato il valore singolarissimo del Bernini nel ritratto, deve riconoscersi preziosa la scoperta di due suoi busti dovuta alle diligenti ricerche ed all'acume del nostro autore. Uno egli ne rinvenne nel palazzo Barberini, autenticato da un'annotazione d'inventario del 1626 e dalla sua eccellenza; il Fraschetti lo dice una delle più meravigliose cose di lui, scolpita nel suo miglior tempo, e nota fra altro che la barba fu eseguita con tale artificio da produrre l'impressione della canizie; ne dà una bella riproduzione. L'altro, di cui dà pure la riproduzione, rappresenta Urbano VIII: esso giace



ignorato in una stanzuccia presso la chiesetta di San Lorenzo in Fonte ed è di squisita fattura.

Si attribuisce al Bernini il busto d'una bellissima signora della medesima famiglia Barberini esistente nella Certosa di Bologna; ma il Passeri lo dice del suo scolaro Finelli, ed il Fraschetti, in un inventario dell'Archivio Barberini, lo trovò indicato non come eseguito, ma *avuto* dal Bernini. L'autore assegna alla scuola del Bernini un busto della regina Cristina di Svezia, posseduto dal marchese Azzolino di Firenze, che palesa il carattere di quella singolare donna, intorno al quale il Fraschetti pubblica interessanti notizie inedite, senza cadere in un fuor d'opera, giacchè essa fu ammiratrice del nostro scultore e per incarico di lei il Baldinucci ne scrisse la biografia, appena avvenuta la sua morte.

Un altro genere di lavori pei quali, come pei ritratti, il Bernini non merita che lodi, sono le fontane; le ragioni di questo fatto vengono finalmente esposte dal Fraschetti, il quale anche su di esse porta largo contributo di notizie importanti o curiose.

Per mezzo d'uno schizzo autografo e d'una vecchia incisione egli fa conoscere la distrutta fontana Mattei, ed un'altra pure distrutta per mezzo d'una vecchia fotografia. Da le riproduzioni di due gruppi di tritoni emigrati nel Museo di Berlino e d'un tritone che soffia nella buccina in possesso privato a Roma. Della monumentale fontana di piazza Navona, oltre ad esporne con giustezza il carattere e gli alti pregi, rifà la storia particolareggiata con nuovi documenti. Il Baldinucci aveva narrato lo stratagemma a cui si ricorse per mostrare improvvisamente il bozzetto del Bernini ad Innocenzo X mal prevenuto contro di lui; ma il particolare più caratteristico ci è palesato, al solito, dal corrispondente romano del duca di Modena, sempre informato delle più segrete cose. Il cav. Bernini che era *astuto et tristo in sommo grado, conoscendo la inclinazione di donna Olimpia* (la strapotente cognata del papa) non fece solo un bozzetto di terra *con artificio raro et maraviglioso*, ma lo fece d'argento che rendesse appagata l' avida signora *della materia quanto detta forma*. Era questa la vera via, come scriveva un altro maligno del tempo, citato dal Fraschetti, perchè...

Chi chiedeva le grazie havea l'intento  
Porgendo alla signora oro et argento.

Il nostro autore ha trovato, e li pubblica, i quattro magnifici bozzetti disegnati dal vero a matita rossa dal Bernini per le statue dei quattro fiumi; ma contrariamente alla credenza comune gli è risultato dai documenti che il grande artista si limitò ai bozzetti, senza prender parte nè al mirabile lavoro degli scogli, nè alla famosa palma.

Ora quella fontana riscuote l'ammirazione delle persone colte come quella del volgo; ma quando si co-

struiva il popolo la guardava molto di mal occhio, tanto che vi si dovettero mettere le guardie, perchè si sapeva che il papa, per sopperire alla spesa, stava preparando una nuova tassa sui fabbricati. Si affissero atroci pasquinate contro di lui e donna Olimpia, e si diceva: *Noi volemo altro che gulle, et fontane, pane volemo, pane, pane, pane*, tanto più indovinandosi che parte del provento della tassa avrebbe servito al palazzo che il papa costruiva per la propria famiglia sulla medesima piazza.

Esiste però in Roma una fontana che *oscura e quasi fa passare in seconda linea* le splendide fontane del Bernini; ciò avrebbe del miracoloso, trattandosi della fontana di Trevi eseguita nel freddo secolo XVIII; e di questo il Fraschetti ha dato la spiegazione, dimostrando con molteplicità di fatti e di considerazioni che essa fu per lo meno ispirata da un disegno del grande maestro. Non vogliamo sciupare, col riassumerlo, il bel capitolo del Fraschetti: la sola conclusione a cui giunge, basta a mostrarne l'importanza.

L'opera più conosciuta, e conosciuta da tutto il mondo, del Bernini è il colonnato della piazza di San Pietro; in esso *te meraviglie di Grecia e di Roma parvero rinnovellarsi*, scrive il Fraschetti, che con la scorta dei documenti ne rifà la storia, narrando anche il pericolo che corse di non essere eseguito, per le *solide e pratiche* ragioni portate in contrario dal cardinale Pallotto che fortunatamente non vennero ascoltate. Lo stesso fa per i grandi lavori dell'interno di San Pietro che recarono tanti dolori al Bernini, causa la maldicenza invidiosa de' suoi nemici: solo non si comprende come l'autore non abbia tenuto conto delle particolareggiate difese pubblicate dal Baldinucci a favore del Bernini: tanto se risultano senza base come se sono solide era da dirne qualche cosa. Per confortarsi di quelle amarezze e mostrare la sua fiducia nel tempo, il Bernini intraprese un lavoro per suo proprio conto, da lasciare per memoria a' suoi discendenti, come si scriveva da Roma al duca di Modena. Doveva rappresentare la *Verità scoperta dal Tempo*, e rimane ancora in Roma solo per la preveggenza dell'artista che lo legò da fidecommesso. La figura del *Tempo* non venne eseguita; ma il nostro autore pubblica il bozzetto del gruppo intero da lui trovato nella collezione privata Chigi.

A proposito della cattedra di San Pietro la ricerca dei documenti ha confermato un giudizio che non concerne il Bernini nè la sua spettacolosa opera, bensì l'antica misteriosa cattedra che questa custodisce ed esalta. Il De Rossi, contrariamente alla devota leggenda, aveva stabilito che la parte ornamentale di essa non poteva risalire ai primi tempi del cristianesimo. Poscia il gesuita Garrucci, che malgrado il suo abito potè appena e di nascosto dare un'occhiata al sacro cimelio, ne abbassò il tempo all'epoca carolingia. Adolfo Venturi poi, dall'esame d'una fotografia,

dedusse che si trattava nientemeno che d'un lavoro barocco del secolo XVII, ed il Frascchetti ha trovato le note de' pagamenti fatti nel 1638 per restauri agli intagli della cattedra!

Inutile dire che il Frascchetti dedica speciali capitoli al viaggio del Bernini alla corte di Luigi XIV, trionfale nell'andata, ma tanto diverso nel resto dalla narrazione, dirò così, ufficiale e panegirica dei vecchi biografi; — ai disegni e alle pitture, interessanti anche per le molte riproduzioni; — alle caricature, di cui fa risaltare il carattere e ne pubblica una inedita; — agli spettacoli teatrali con lunghe ed interessanti relazioni dei corrispondenti romani del duca di Modena che confermano e completano le sorprendenti narrazioni dei vecchi biografi; — ai ritratti del grande maestro che ce lo mostrano dalla giovinezza alla più tarda vecchiaia; — ed infine a' suoi scolari e alla famiglia.

Diceva il Bernini con perfetta intuizione del suo valore, del suo tempo e dell'ambiente, che *egli era nato per Roma e Roma era fatta per lui. Il Seicento, nella sua trionfale grandezza ereditò*, scrive il Frascchetti, *la solennità delle costruzioni della Roma pagana*, e questo in grazia del Bernini: nessuno dei suoi contemporanei avrebbe neanche potuto avvicinarsi al segno da lui toccato, e figurandosi Roma senza i monumenti berniniani, ne vedremmo cambiato il carattere e menomata di molto la grandiosità. Per giungere a tanto occorreva, oltre al genio, una vita lunghissima, quale ebbe il Bernini, durante il cui corso è naturale che egli modificasse successivamente la propria maniera. Anche tale evoluzione viene studiata ed esposta dal Frascchetti con abbondanza di considerazioni estetiche e tecniche, non di rado molto felici, come quando, parlando dell'*Estasi di Santa Teresa*, scrive: « Lo scalpello passò su quel marmo come un pennello, macchiando con furia le principali masse d'ombra e poi strisciando sulle carni con una carezza gentile a renderle levigate e polite, insinuandosi fra le pieghe ampie della veste talare, tormentando le piegoline sottili del velo serico, battendo sulle nubi ad arrotondarne le masse ». Queste lodi, sebbene giuste e meritate, si risolvono in una critica, ove si voglia escludere il pittorico dalla scultura; ma nel secolo XVII a ciò non poteva pensarsi, ed il Bernini pensava appunto il contrario, giungendo fino ad asserire che se gli antichi non erano arrivati ad *accoppiare la pittura e la scultura*, questo venne dal non aver saputo! Anche gli antichi però tentarono questo accoppiamento, ma fu nei secoli corrispondenti a quello del Bernini: analoghe condizioni di spirito produssero analoghe concezioni d'opere. Perchè il genio e la longevità del Bernini potessero essere così feconde occorreva poi l'indole fastosa del tempo e la munificenza dei papi in perfetta armonia col cristianesimo inteso alla guisa del padre Oliva, le cui opere furono illustrate con disegni del Bernini; ed anche per la figurazione sto-

rica di questo ambiente il Frascchetti presenta una ampia raccolta d'elementi accertati e caratteristici che completano il monumento da lui innalzato a Gian Lorenzo Bernini. — Per carità non si costituisca ora un Comitato per erigergliene un altro di sasso; non potrebbe che riuscire ridevolmente meschino ed inutile!

G. B. TOSCHI.

## II.

### Architettura.

WM. H. GOODYEAR: *Optical refinements in medieval architecture (Report of the Brooklyn Institute Survey)*, in *Architectural Record*, 1896, n. 1.

Il Goodyear è certamente fra gli Americani uno di quelli che hanno più vasta e profonda conoscenza dell'architettura dell'Europa occidentale e dell'italiana in ispecie, ed in questo campo ha intrapreso alcune ricerche che, sulle tracce di quelle di Pennethorne, Hoffer e Penrose, per l'architettura greca, e del Ruskin per la Medioevale, hanno condotto ad una serie di risultati che l'A. stesso chiama « epoch making » nello studio dell'architettura medioevale. E poichè tali osservazioni sono basate specialmente sopra sei mesi di studio intorno ai monumenti italiani, gioverà prendere in esame la dotta monografia in questo periodico che dell'arte italiana più specialmente si occupa. Egli ha cercato di mostrare che nei monumenti dell'architettura medioevale, oltre alle pittoresche variazioni di particolari, dovute al sentimento artistico dei costruttori, v'era un sistema definito d'illusioni ottiche, un vero calcolo di effetti ottici e di raffinatezze costruttive, in parte sopravvissuto da quello che si rintracciò nell'arte classica.

Queste finezze si diffondono al di là delle Alpi dall'Italia, e specialmente dai centri italo-bizantini, dove sono numerosi i monumenti bizantino-romanici. Questa profondità di studio che parve sinora riservata ai soli monumenti classici e che ci porta a considerazioni tanto sottili intorno ai monumenti cristiani, è ben frutto di quella maggior larghezza di vedute che gli Americani portano nello studio delle questioni d'arte, liberi come essi sono da quella « tirannide » classica, che da noi affascina la pluralità degli studiosi.

La ricerca in Italia, favorita anche dal Ministero dell'istruzione, si è estesa a 133 chiese ed ha approdato alle seguenti conclusioni che qui rapidamente espongo.

Come ebbe anche a provare il Ruskin, in *Lamp of Life* ed in *Seven Lamps of Architecture*, le irregolarità che l'occhio esercitato scorge nelle chiese medioevali non sono tutte causali, ma sono volute da chi aveva bensì la coscienza della simmetria, ma voleva raggiungere uno scopo pittorico: tali irregolarità sono elementi



vitali che danno varietà all'antico monumento e che non sono facili a comprendersi e spiegarsi da noi che viviamo in un'epoca di disciplinatezza servile, di uniformità meccanica, di freddo accademicismo tradizionale. Non sempre possiamo trovare una ragione a spiegare queste irregolarità, ma non per questo esse non esistono e sono un fattore, da noi trascurato, ma potente, di quel carattere speciale artistico dei vecchi monumenti del passato. Di queste irregolarità varie specie egli segnala:

1° In molte chiese medioevali, i pilastri reggenti la volta presentano una delicata curva convessa, avanzandosi a metà dell'altezza verso la navata ed arretrandosi alla nascita delle volte, la quale curva non è affatto prodotta da cedimento: ne abbiamo un esempio a Pisa nella navata maggiore della cattedrale, e nel duomo di Vicenza;

2° Un altro fatto è la sopravvivenza dell'*entasis* classica nelle semicolonne della navata maggiore. Esempi: San Miniato di Firenze, duomo di Fiesole, nella chiesa di San Giacomo a Firenze;

3° Un inclinamento, o meglio una pendenza verso il difuori dei pilastri laterali della navata maggiore; inclinamento anch'esso non dovuto alla spinta degli archi. Esempi singolari rintracciati a Trani, a Sant'Eustorgio e Sant'Ambrogio di Milano, a San Francesco di Pavia, a Santa Maria della Pieve di Arezzo ed a San Marco di Venezia;

4° Nelle facciate la linea verticale non è mantenuta, ma si ha verso il centro una sporgenza, come si vede a Pisa;

5° Altre curve sono nelle linee orizzontali e di effetto non meno delicato di quello che sono alcune di queste curve nell'architettura classica;

6° Talora queste curve sono nella pianta, come è il caso del chiostro dei Celestini a Bologna e di altre chiese a Fiesole, Genova, Trani, Ravenna (Sant'Apollinare nuovo), dove abbiamo cornici che s'incurvano verso l'asse della nave, con eleganze da schifo;

7° Un'altra delicatezza consiste nell'accrescere la dimensione in ampiezza ed altezza degli archi presso alla porta d'ingresso, in modo che l'occhio immagini la chiesa assai più vasta del naturale. Ricorda questo fatto in una trentina di chiese, tra cui nella chiesa cattedrale di Fiesole;

8° Analogo a questo è il fatto dell'ampliamento della seconda arcata del transetto dopo l'incrocio con la navata; le cattedrali di Siena, Pisa, Piacenza, e Santa Maria Novella di Firenze ne offrono splendidi esempi;

9° Nella chiesa di Santa Maria d'Aracoeli a Roma, nella Cappella Palatina di Palermo, nel duomo di Siena e di Orvieto ed in altri 80 casi, abbiamo il pavimento che s'innalza dalla facciata al coro, mentre il livello dei capitelli d'imposta degli archi si va abbassando;

mezzi entrambi d'illusione ottica che si ravvisa in varie chiese;

10° Una convergenza dei muri perimetrali e dei pilastri della navata, che si vanno accostando verso il coro, si ravvisa in Santo Stefano di Venezia e varie altre chiese d'Italia, e fu riconosciuto da Fergusson pel duomo di Poitiers;

11° Arezzo, Bari, Cremona, Toscanella ed una trentina di altri casi forniscono all'A. esempi di chiese costruite su un piano obliquo; non da spiegarsi con l'idea del «reclinato capite» di Gesù Cristo, giacchè assai spesso queste chiese non hanno transetto e non rappresentano la croce;

12° Oltre a queste classi l'A. raccoglie sotto il termine di suo conio di *simmetrofobia* una quantità di deviazioni dalla norma che ha ravvisato nelle 133 chiese occidentali da lui esaminate, deviazioni che spesso non hanno ragione, nè prospettiva, nè illusione, nè si possono attribuire ad ignoranza tecnica, ma che pure si debbono constatare ed elencare, non come stranezze degli artefici muratori, ma come fatti che attendono spesso una spiegazione o storica o statica.

Gli esempi delle illusioni prospettiche sono nel fascicolo XXII dichiarati con numerosi esempi, schizzi ed opportune fotografie; importanti gli studi sulle due cattedrali di Siena e di Pisa, nelle quali la illusione prospettica che ne fa immaginare assai maggiore la vastità è anche dovuta al fatto che dei due grandi archi della maggiore navata sotto la cupola, quello verso il coro è di cinque piedi più basso del primo. Di tali esempi d'illusione prospettica alcuni furono segnalati dal Thiersch, negli *Optische Täuschungen auf dem Gebiete der Architecture*, ma per la massima parte sono osservati ed analizzati dall'A.

Con non minore lusso di esempi e rappresentazioni grafiche è spiegato nel fasc. XXIV il fatto delle curve orizzontali nell'architettura italiana, estendendosi al mondo medioevale romanico e, eccezionalmente, gotico, lo studio che Penrose e Pennethorne hanno tracciato per i monumenti greci ed egiziani. Il Goodyear esclude quasi sempre la casualità, e cerca di mostrare l'intenzionalità del fatto, a scopo d'animare la rigidità della linea; importantissimi gli studi di Sant'Apollinare nuovo di Ravenna, di San Donato di Genova (XI sec.), nella cattedrale di quella città; a Trani, a Fiesole, a San Marco di Venezia, a Pisa, in San Giorgio in Velabro le curve verso l'interno della navata o verso l'esterno hanno la grazia d'uno slanciato scafo di nave.

Nè mancano esempi, come in Volterra, in cui i due muri perimetrali della maggiore nave hanno la stessa curva, curva talora accentuata, come nelle gallerie sulle navi minori del duomo di Pisa, nel duomo di Siena, in Santa Maria di Toscanella, a Sant'Agnese di Roma, mostrando così per questo fatto una connessione col mondo classico per mezzo dell'influenza

della bizantina architettura. Anche di curve nel senso dell'elevazione moltiplica l'A. gli esempi; segnalato quello di San Michele di Lucca, nelle gallerie superiori di San Marco di Venezia. Passando dalle chiese ai chiostri, segnala anche nei muri perimetrali di questi sacri recinti lo stesso fatto, così nel chiostro dei Celestini di Bologna, in quello della Certosa di Pavia, nel chiostro di Sassovivo presso Foligno, ecc.

Tredici piante originali, numerosi schizzi architettonici e fotografie espressamente eseguite illustrano il capitolo dell'asimmetria costruttiva delle chiese italiane, nella quale distingue tre fasi: le irregolarità dovute alla rozzezza del lavoro, quelle che sono parte di adattamenti schematici, quelle, infine, che sono irregolarità intenzionali senza adattamenti schematici.

Anzitutto considera le irregolarità sia nella disposizione degli spazi negli intercolunni delle navate, che nei piani d'imposta degli archi; o con un'ampia serie di esempi tolti dalle cattedrali di Siena, di Pisa, da San Frediano di Lucca, viene a dimostrare che sono intenzionali, perchè si corrispondono, perchè tendono a correggere i difetti dovuti alla qualità di materiale di secondo impiego che l'architetto adoperava, e la cattedrale di Pisa colle sue disposizioni degli intercolunni, colle sue varte curve nella pianta e nei livelli, mostra l'intenzione di produrre un effetto di maggiore amplitudine ed imponenza nella chiesa, effetto a cui tendevano anche gli antichi. Tali sottigliezze e raffinamenti che si osservano specialmente nei centri prossimi alle sedi bizantine, si rivelano quale prodotto dell'influenza bizantina, mentre invece scompaiono in aree lontane e nelle chiese più povere e mal costrutte, nelle quali si ravvisano comuni irregolarità.

Ma oltre a queste « mistificazioni » a scopo d'ampliamento apparente, vi sono quelle che tendono a dare un effetto pittoresco; tali sono, ad esempio, la obliquità nella pianta del duomo d'Orvieto, quella di San Nicola di Bari, del duomo di Ruvo, in San Giovanni degli Zoccoli di Viterbo, a San Pietro di Assisi, ecc. Per tutte queste curve ed obliquità, che sono fondamentali, deve essere esclusa l'intenzione di seguire il simbolo del *reclinato capite*, come la casualità, mentre sono effetto di una intenzione di maestri, la cui pratica saggezza è pure fra gli altri fatti ben dichiarata.

Con non minore lusso di fotografie, rilievi, schizzi dimostrativi e piante originali è corredato il capitolo relativo alla illustrazione dello studio dell'*entasis* nell'architettura medioevale italiana.

L'elegante e vitale fenomeno dell'*entasis*, che dà tanta bellezza ed elasticità alla linea architettonica dei templi greci, e che poi pel tramite romano passò all'arte bizantina, fu sino ai principi del 1800 perfettamente trascurato dagli studiosi dell'architettura, che lo ignorarono o non lo studiarono sino a questo momento

nell'arte medioevale. Del che l'A. dà un po' la colpa a quella mancanza di senso innato delle forme, che, come quella del senso del colorito, è caratteristica della nostra civiltà e del nostro tempo, a questo riguardo decadente. È un sentimento estetico raffinato quello che guidò l'architetto a trovare questo raffinamento architettonico: nella cattedrale di Pisa lo troviamo di già applicato, ed essendo i marmi delle colonne di provenienza romana, si spiega la via per la quale l'*entasis* fu introdotto. L'*entasis* si osserva nei pilastri murati o semicolonne della facciata di San Michele in Lucca, nei pilastri della navata del duomo di Fiesole ed in quelli di San Miniato di Firenze, ed essendo questo fatto innegabilmente ispirato da modelli classici, risulta più facile l'ammettere che da quella sorgente siano provenute anche le curve orizzontali nei monumenti del medio evo. Nè tali casi sono isolati: nella cattedrale di Pisa i grandi pilastri degli archi che legano la maggior navata hanno una delicata curva che dà all'arco stesso una forma a ferro di cavallo, slanciata ed elegante; anche tutte le navi minori ed il transepto mostrano amplissimi esempi di questo raffinamento, che è accompagnato da una squisitezza di lavoro murario che l'A. non si sazia mai di ammirare. Se noi a ciò aggiungiamo le curvature dei piani delle cornici delle gallerie superiori, vediamo una serie di espedienti per produrre tanto illusioni ottiche che una grande varietà d'effetti da tutti i punti di vista.

Un'architetto italiano che comprese l'effetto dell'*entasis* e ne fece l'applicazione, è Palladio, nel suo teatro Olimpico di Vicenza; notisi però che il duomo e la chiesa di Santo Stefano di quella città hanno consimile applicazione; è probabile che Palladio l'abbia osservato in qualche monumento romano che ai suoi tempi conservava l'*entasis* nei pilastri e nelle colonne incastrate nei muri, e dei quali esempio ancora esistente è il tempio di Baalbeck. Ed alla questione che venne fatta all'A. sulla scomparsa di questi raffinamenti dopo il medio evo e sulla nessuna testimonianza scritta che di tale usanza è conservata, egli risponde accennando agli esempi di Vicenza, a quelli dati dal parapetto della Certosa di Pavia, dalla scala regia del Bernini, dal palazzo Spada del Borromini; come anche accenna alla probabilità che trattisi d'uno di quei segreti dei maestri muratori, della cui esistenza abbiamo parecchie testimonianze. Del resto l'appartamento Borgia e le stanze di Raffaello in Vaticano presentano irregolarità e curve che non sono frutto del caso e della trascuranza, ma d'un senso artistico altamente coltivato che noi riconosciamo a Bramante, ma che non dobbiamo negare agli artefici creatori dei capolavori dell'architettura romanica toscana.

Alcune chiese, come il Sant'Eustorgio di Milano e San Francesco di Pavia, mostrano il fatto, spiccatissimo in San Marco, delle muraglie e dei pilastri



della navata che sono spinti verso in fuori, di mano in mano che salgono verso le volte, il che dà alla navata un'illusione di capacità immensa. E tale fatto non è punto conseguenza della spinta delle volte, non è un cedimento, perchè, essendo esso di tre piedi, avrebbe condotto con sè la caduta della chiesa.

Tali deviazioni dalla perpendicolare furono altamente studiate nella cattedrale di Trani, nella chiesa di San Giovanni e Paolo di Bologna, in San Giovanni della Pieve ad Arezzo, che presenta molti esempi di queste inclinazioni dei pilastri e delle mura perimetrali. Che non si tratti di spinta al di fuori, nè di cedimento lo mostra la disposizione che hanno i capitelli. Anche in Sant'Ambrogio di Milano, nella navata maggiore, abbiamo l'allargarsi della navata verso l'alto, mentre nelle grandi arcate della fronte abbiamo pure questo fatto, come anche esempio di *entasis*, finenze che mostrano la perfezione di questo tanto discusso monumento e rafforzano l'idea che esso sia da attribuirsi ad epoca posteriore al 1000. Anche la cattedrale di Cremona ha nei pilastri, massime presso l'abside, una forte inclinazione verso l'esterno, e anche questa per nulla causata da cedimento, essendo tutta la costruzione in eccellenti condizioni; anzi l'A. ritiene che queste inclinazioni avrebbero tutte superato il massimo di elasticità della volta e dei pilastri, dato che essa fosse derivata da cedimento.

Quanto alla valutazione dei movimenti che il sottosuolo speciale di Venezia renderebbe possibili ed ammissibili nei vecchi edifici di quella città, l'A. ricorda le interessanti investigazioni fatte dall'architetto americano Blackall alle fondazioni del campanile di San Marco, nel 1885, dalle quali è risultato che le fondazioni sono rimaste ferme per secoli senza muoversi di un pollice, ad onta dell'enorme peso della torre (13,000 tonnellate circa); ed il segreto della stabilità dei monumenti veneziani fu di basarsi colle palafitte non sullo strato di sabbia, ma sul sottoposto banco di argilla nera compatta, cercando anzi di renderla maggiormente compatta e salda con palafitte sottostanti e circostanti alle fondazioni. Così anche i pilastri di San Marco sono inclinati, non per cedimento, giacchè il loro peso è ben minore di quello del campanile, e non dobbiamo supporre minore cura per le fondazioni della chiesa che per il campanile, il che non sfuggì all'osservazione del Vasari, il quale nella vita di Arnolfo di Lapo accenna appunto alla eccellenza del sistema di fondazione ivi adottato ed ancora oggi mirabile per gli stessi arditissimi architetti americani.

Gli stessi fatti di deviazioni dalla verticale sono dall'A. ravvisati in Santa Maria della Pieve in Arezzo, dove furono osservati insieme col *magister scientiarum* di Arezzo, il prof. Gamurrini, del quale l'A. non sa se maggiormente lodare la cortesia o il sapere.

Nell'ultima parte del suo lavoro il Goodyear tratta di proposito il problema tanto discusso della torre

pendente di Pisa, considerandolo in armonia ai concetti svolti nel suo intiero lavoro. Poichè le autorità non permisero al Blackoll i saggi alle fondazioni per provare la verità delle asserzioni del Ranieri-Grassi e del Ricci che l'inclinazione della torre sia originaria, non è possibile rendersi ragione delle notizie riferite dal Vasari nella vita di Arnolfo di Lapo, che la torre si era inclinata quando era a metà altezza. Nota anzitutto che le gallerie vengono elevandosi verso il lato inclinato, a partire dal terzo ordine; donde l'idea che quando si fu a quest'altezza si cercasse, come dice il Murray, di ritornare, meglio che fosse possibile, alla direzione verticale, perduta per causa del cedimento. Ma è in base all'apparenza che tale giudizio fu pronunciato, come lo fu anche quello del Vasari, che, vissuto in età in cui si sprezzavano a tal punto le manifestazioni dell'arte medioevale da dare il bianco agli affreschi del duomo di Firenze, non poteva comprendere nè forse ammettere le finenze dell'arte giudicata imperfetta. Ma il Goodyear, mostrando l'impossibilità che maestri e muratori abbiano tanto ignorato la qualità del suolo su cui si fondavano, ed abbiano poi osato, dopo e malgrado un cedimento tanto forte, di proseguire nel loro lavoro per altri quattro piani, ammette che la torre non si è mai mossa e che il banco alluvionale su cui essa posa non si è mai sognato di muoversi, nè prima, nè dopo il XII secolo. Essa è un ardimento, ma non insolito, nè isolato nell'arte italo-bizantina e nell'arte medioevale in genere. Nella stessa cattedrale pisana abbiamo che la facciata in gran parte viene strapiombando in fuori, per poi rientrare a piombo; così pure nel muro meridionale esterno, a cominciare dalla quinta arcata, vediamo che le fascie delle pietre s'inclinano verso il basso accostandosi alla facciata, fatto che si ravvisa anche nel muro settentrionale; inclinazioni che risultano assolutamente costruttive ed ottenute con apposite disposizioni nel taglio dei blocchi. Per ammettere che le inclinazioni e le curve, di cui si è dato il calcolo esatto, siano avvenute per cedimento, bisognerebbe supporre per la muratura del Duomo una flessibilità da canna d'India, assai superiore a quella della pietra, e che poi questa fosse subitamente venuta meno.

Da tutti questi fenomeni calcolati e voluti, che sono chiari nella cattedrale pisana più ancora che in San Marco di Venezia, viene gran luce per lo studio della torre, che è tutto frutto di quell'arte di Pisa, dove «*culminated that remarkable amalgamation of Greco-Byzantine subtlety, and medieval exaltation which, for centuries to come, may still puzzle and astound the weaklings and trucklers of later and decadent generations*».

Oltre all'inclinazione della facciata del duomo di Pisa, ravvisa fatti consimili a San Michele di Pavia, che mostra una curva concava della facciata intiera,

ed anche questa senza traccia di cedimento, come in Sant'Ambrogio di Milano, mentre la cattedrale di Ferrara non ha una curva, ma una inclinazione verso lo innanzi, senza ritornare verso la perpendicolare. Ma tornando al fatto della torre pendente, egli mostra come tali eccentricità ardite e geniali corrispondano allo spirito dell'età. Intenzionali sono le due torri della Garisenda e degli Asinelli a Bologna, come disse Goethe, come quella detta del Pubblico a Ravenna, come la torre di San Nicola nella stessa Pisa.

Ma non soltanto nella torre e nella cattedrale pisana si ravvisano quelle curve indicate dal Goodyear, ma nello stesso battistero, che è inclinato verso la facciata della chiesa, d'una inclinazione assai forte, e in vista di ciò l'A. dichiara difficile resistere alla conclusione che noi abbiamo un'altra dimostrazione di questo desiderio di dare vaghezza e varietà all'edificio con la deviazione dalle formole matematiche, e che la torre pendente sia opera di un ardito artista, adottante metodi precedentemente seguiti in modo meno cospicuo ma pur decisivo.

Io non so come meglio chiudere questo riassunto della magistrale opera del Goodyear, se non riferendo il giudizio su di essa pronunciato da uno dei più colti conoscitori dell'arte e del pensiero antico, da Charles Elliot Northon, che nell'*Evening Post* dello scorso maggio ebbe a dire all'A.: « *You have opened a vast field for discussion... and you have provided a mass of material so exact and selected as to furnish a solid basis for the work of future inquirer* ». Ed io mi auguro che i miei compatrioti studino questo materiale e ne apprezzino pienamente il valore.

ANTONIO TARAMELLI.

## 12.

**Arti minori: miniatura, mosaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.**

EMILE BERTAUX: *L'émail de Saint Nicolas De Bari*.

Questo scritto, estratto dai *Monuments et mémoires* pubblicati da l'*Académie des inscriptions et belles lettres*, dimostra una volta ancora lo studio affettuoso e sagace che il Bertaux pone nelle ricerche su l'arte nell'Italia meridionale e su l'efficacia che su di essa possono avere esercitato nel periodo normanno e nell'angioino le forme e i maestri francesi. Si deve constatare con piacere la gran strada dal Bertaux compiuta in questi ultimi anni sul suo tema e la sicurezza che egli viene acquistando ogni giorno più nell'esame critico delle opere dell'arte nostra. Questo scritto, ad esempio, su lo *Smalto di San Nicola di Bari*, libero quasi del tutto di taluni giudizi che caratterizzavano le prime opere dello studioso francese, ha pagine cui potrebbe sottoscrivere qualunque tra i migliori storici

dell'arte, quali quelle in cui l'autore sfata la vecchia leggenda che lo smalto rappresenti l'incoronazione di re Ruggero e ci conduce, sviluppando la tradizione iconografica, dalle monete bizantine di Alessandro (912-913) a quelle del secolo XII e ai due mosaici della Martorana e di Monreale, mostrandoci, come appunto in queste rappresentazioni, si debba cercare l'origine della attitudine e della disposizione che le figure prendono nello smalto barese. Così pure è sommamente interessante la notizia che egli ci dà che non esiste affatto quella firma dell'artefice del ciborio — un maestro Nicola da Bari — che era stata da oltre un secolo veduta e citata da tutti gli storici locali, anche da quelli che nel 1897 compilavano il *Codice diplomatico barese*.

Meno riuscita ci sembra la seconda parte dello studio, benchè anzi egli abbia messo qui a prova tutto il suo acume critico e la sua erudita eloquenza. Non si può dire che particolare alcuno, che tema alcuno di confronto gli sia sfuggito nella tesi che egli si era imposto di dimostrare, che cioè lo smalto di Bari sia stato eseguito in Francia su documenti inviati di Sicilia o di Italia, ma è pur vero che la preoccupazione della tesi s'impone troppo e allo scrittore e al lettore: allo scrittore che, gira e rigira, non riesce a concludere; al lettore che, per quanto faccia, non si leva persuaso.

Vi ha ancora un'inesattezza, in cosa incidentale è vero, ma della quale va tenuto conto. Il Bertaux nota in principio, e ripete anche in seguito traendone persino qualche conseguenza un po' generale sul lavoro dei bizantini in Italia, che i capitelli delle colonne del Ciborio di San Nicola sono contesti di talune figure di angioi grossolanamente intagliati e imitati da rappresentazioni bisantine. Bisantine, perchè? I capitelli del Ciborio di San Nicola, come altre simiglianti figure artistiche dell'Italia meridionale, non han proprio nulla di orientale se traggono la loro origine in un'arte anteriore del tutto indigena, nei motivi dei vasi italo-greci, in ispecie di quelli di Ruvo, come accennò recentemente il Venturi, scorrendo del genio di Nicola Pisano.

V. L.

## 13.

**Arti grafiche.**

FRANZ WICKHOFF. *Beitrage zur Geschichte der reproducirenden Kuensten: Marcantons Eintritt in den Kreis roemischer Kuenstler* (Aus dem XX Bande des *Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*). Wien, 1899.

L'incisione in rame è da considerarsi in Italia al principio del secolo XVI più come un'arte di riproduzione che di produzione originale come fu in Germania.



Soprattutto il copiare i frammenti dell'antiche sculture che si erano conservati in Roma fu opera molto pregiata e perciò l'arte dell'incisione e lo studio dell'an-

lità la conoscenza degli antichi monumenti si sparse per tutto il mondo. Ma non si è mai investigato come Marcantonio venisse a Raffaello, e se Raffaello fosse

veramente il primo che gli facesse incidere in Roma le opere antiche, o se viceversa non fosse stato Marcantonio ad indurre il tanto occupato maestro a disegnare le cose antiche. L'A. prende ad esaminare i primi lavori di Marcantonio a Roma per conoscere quale fosse il maestro che allora dava a lui i disegni; poichè è noto che questo perfettissimo maestro nel riprodurre le opere altrui, nulla sapeva creare di suo. Ora essendo le statue antiche per lo più mutilate, mentre all'incisore premeva di darle intere, vi era bisogno di un disegnatore che immaginasse le parti mancanti. Così in un sarcofago della villa Giustiniani passato a Vienna, dove erano rappresentati Apollo, Minerva e le Muse, mancava quasi interamente la testa ad Apollo, e Marcantonio in una sua incisione, che si può ritenere fra le prime eseguite in Roma, sostituì ad essa una testa ricciuta e barbata che nulla ha a che fare col mento tondo e sbarbato del giovane iddio. L'A. trova in un'altra incisione di Marcantonio una testa ricciuta e barbata simile a quella dell'Apollo, e di quest'ultima incisione si conserva al Louvre anche il disegno originale dal quale copiò l'incisore. Questo disegno detto comunemente il Trionfo di Tito, è già stato giustamente assegnato dal Frizzoni a Baldassare Peruzzi, che così si palesa come il primo maestro studioso dell'antichità che forniva i disegni a Marcantonio. L'A. raccoglie e riproduce nelle illustrazioni tutti i disegni del Peruzzi che furono incisi da Marcantonio e passa a considerare quale fosse lo spirito di questo artista nello studio dell'antichità, spirito che poi doveva espandersi nella scuola di Raffaello. Baldassare per riprodurre un'antica scena, metteva a profitto senza scrupoli archeologici quanto d'antico gli era noto, contento se l'insieme faceva l'ef-



Disegno del Pinturicchio, R. Galleria degli Uffizi

fetto di una storia classica quale egli se la foggiava nella fantasia. Per conoscere il potere di questa trasformazione del mondo antico, che il racconto di Livio riduceva ad una fiaba giocosa, l'A. studia gli affreschi rappresentanti le guerre puniche nella sala del palazzo dei Conservatori e ce ne dà le riproduzioni. In un altro capitolo tenta di determinare l'origine dello stile

tichità si danno per molto tempo la mano. Il lavoro del Wickhoff si propone di determinare più esattamente il momento in cui avvenne in Roma questo connubio tra l'antichità e l'incisione in rame. Come racconta il Vasari, la propaganda dell'antichità per mezzo delle riproduzioni cominciò dalla casa di Raffaello, dove Marcantonio da Bologna incideva i disegni del maestro e di

di Baldassare, le sue relazioni col Pinturicchio a Siena, i suoi studi dall'antico, e da ultimo le sue relazioni con Marcantonio a Roma per mostrare quanto quest'ultimo artista fosse già ben ammaestrato nel riprodurre l'antico prima di entrare nel 1511 in relazione con Raffaello.

Il ragionamento dell'A. sembra non fare una grinza; ma se osserviamo i disegni nuovamente attribuiti da lui al maestro senese, e li confrontiamo con quello del Trionfo di Tito, difficilmente possiamo convenire in tutte le sue deduzioni. Poichè tra quest'ultimo disegno ed alcuni dei susseguenti vi è tale differenza nell'intendere, disporre e disegnare le figure che non solo non sembrano opera di una stessa mano, ma nemmeno di una stessa scuola.

Nè riesco a comprendere l'attribuzione al Peruzzi di un bel disegno a penna, agli Uffizi, rappresentante un giovane elegante nel costume di moda al principio del secolo XVI, che è manifestamente un disegno del Pinturicchio per la libreria di Siena. Lo stesso Wickhoff

vi trova il segno sottile ed accurato di quest'ultimo e quella insuperata eleganza che egli dava alle singole figure, e non si capisce perchè lo dica indubitatamente del Peruzzi, quasi egli avesse potuto, imitando lo stile di un altro, fare opera così perfetta.

Ma gli è che la più grande incertezza e confusione esiste nell'attribuire i disegni che andrebbero dati al Pinturicchio, di modo che, come qui il Wickhoff ne attribuisce uno manifestamente suo al Peruzzi, il Witting, pur di recente, ne dà a Piero dei Franceschi un altro che rappresenta l'albanese riprodotto nell'appartamento Borgia e studiato dal Venturi nel I volume dell'*Arte*. Sarebbe veramente necessario uno studio definitivo sui disegni del maestro umbro, per conoscere il suo vero stile e rifiutare i tanti che indegnamente vanno sotto il suo nome mentre gli sono tolti quelli nei quali egli sembra manifesti tutta l'arte sua nelle eleganti figure « ricostrutte solidamente nel disegno, condotte con un segno fermo, sobrio e con un chiaroscuro che stampa i segni della luce all'aria aperta ».

GINO FOGOLARI.



# MISCELLANEA

## SPIGOLATURE.

### Nuovi documenti su pittori del XV secolo tratti dalle carte del periodo sforzesco.

MATTEO PASTI. - BALDASSARRE D'ESTE. - GIOVANNI DA MILANO. - BONIFACIO BEMBO. - CRISTOFORO DA CREMONA. - VINCENZO (FOPPA) DA BRESCIA. - LEONARDO DA CREMONA. - ZANETTO. - AMBROGIO DE PREDIS. - ANTONELLO DA MESSINA.

*Un giudizio del secolo XVI su SANDRO BOTTICELLI, FILIPPINO LIPPI, PERUGINO, DOMENICO GHIRLANDAIO.*

Da una serie di documenti, che sto metodicamente raccogliendo per futuri studi sull'arte lombarda del Rinascimento, tolgo i seguenti che credo inediti e che possono stare a sè, trovando posto in questa importante rubrica dell'*Arte*. Si riferiscono a pittori conosciuti, sui quali molti dotti studiosi milanesi hanno da tempo richiamata l'attenzione, e perciò potranno servire ad accrescere i materiali per più diffusi studi in avvenire. L'Archivio di Stato di Milano, da cui sono tratti, benchè sia stato frugato da parecchi diligenti ricercatori, offre ancora largo campo a sorprese per gli studi dell'arte.

Pubblico intanto queste, e non mancherò di fare altrettanto per l'avvenire, quando le notizie si adattino allo scopo di questa parte così utile agli studiosi della nostra rivista.

FRANCESCO MALAGUZZI.

M<sup>o</sup> GIOVANNI DA MILANO.

*Al Referendario, ed ai presidenti ai negozi di Cremona.*

Vuy haverete inteso quello ve scripsemo lalthieri respondendo alle vostre circha el fare del Bissone sul torrazzo de quella nostra Cita dapoi e venuto da nuy quello magistro Zohanni da Milano et ne ha monstrato uno designo del dicto Bissono quale ne pare molto bello et anche se offerisse de migliorarlo: Nuy como ve scripsemo, non ve gravamo che togliate più uno

magistro che un altro per fare la dicta opera se non quello piacerà ad vuy ma considerato che questa serra una cosa molto degna et vostra intentione, e de farlo bello et in perfectione quanto el possa essere, ne parira bene che vuy facesti el parengono de quello de Magistro Johanni, et de tutti li altri: et poi lo facesti fare da quello chello facesse più bello. Datum Mediolani die primo Martij MccccLvj.

IRIUS.

[*Missive*, N. 21, f. 352 v<sup>o</sup>].

BONIFACIO BEMBO. - MAGISTRO JOHANNI IMPERIALI  
et DANEXIO MAJNERIO.

Per alcune cose havemo ad conferire con vuy havuta questa verete qui da nuy, et fate venire con vuy magistro Zanino quale fa quello nostro horologlo li in Castello provedendo anzi ve partati de far fare li ponti necessarij nella sala per el lavorare de Magistro Bonifatio pintore. Cremona xxiiij Ottobre 1457.

ZANETUS.

[*Missive*, N. 37, f. 90].

M<sup>ro</sup> CRISTOFORO DA CREMONA. - D.<sup>o</sup> FRANCHIO  
DE ASARETO MILITI.

Intendemo che maestro Christoforo da Cremona pintore in questa nostra yncrita Cita, e creditore de vuy et vostri fratelli de vintecinque ducati d'oro per lavoro fece al spectabile quondam vostro patre Et benchè ve habiamo scritto che delintrate tocha a vostri fratelli faciate respondere et satisfare ali Spinuli de Casano vostri cugnati per quello restano haver dela dote de vostra sorella tamen si perche intendemo maestro Christoforo essere anteriore creditore, si perche le piccola summa, et casone de mercede, ve confortiamo et carichamo che venendo li ho mandando maestro Christoforo per questo gli faciate satisfare de quanto debitamente gli resta quanto presto sia possibile in modo chel non resta li molto sul hostaria il che ultra sia digno ed honesto a nuy sarà carissimo. Datum Mediolani viij Octobris MccccLx.

[*Missive*, dal Reg. della Giustizia, anno 1460, f. 221].

VINCENZO DA BRESCIA  
(VICENTIO DE BRISSIA PICTORI IN PAPIA).

Volemo che ricevuta questa debij venire qua da nui, et porta con ti quello quadro havesti da papi nostro camerero per far una figura de nostra donna per nuy o fornita o non fornita che se sia, perche te volemo adopare in altre nostre cose siche vene via subito con dicto quadro. Mediolani 11 Martij 1463.

MARCHUS.  
[Missive, N. 58, f. 235 v<sup>o</sup>].

M<sup>o</sup> VINCENZO  
DEPUTATIS FABRICE ECCLESIE SANTE MARIE  
DE GRATIS MODOETIE.

Vene li da voi el presente exhibitore mandato da noi maestro vincentio quale depintore de pingere la maesta facciamo fare ad sancta maria dalle gratie li siamo contenti et volimo gli dagati ducati vinti doro: et lui ne ha promisso di fornire dicta maesta ad tutte sue spese senza domandare piu denari fino a tanto che lui non habia fornita tutta dicta opera siche exeguireti quanto de sopra e dicto: expediendolo prestissimo. Mediolani 11 maij 1466.

Jo.  
[Missive, f. 246]. (Fascicolo staccato d. 1466).

MATTEO PASTI.  
CAPITULO DE UNA LITTERA DE ANTONIO GUIDOBONO  
EX VENETIJS X NOVEMBRIS 1467.

« El S. Sig.<sup>do</sup> mandava uno pentore veronexe homo pero de Intelletto: se domanda Matheo Pasto dal Turcho, et mandavali ad eshortare la venuta sua in Italia et mandavali ad donare uno libro de re militari Et voleva gli reportasse in qua el turcho retracto dal naturale. Questo Matheo in Candia se e pur allargato (*sic*) con alcuno Inzignero la et quelli rectori lhano preso et remandato qua con el libro et littere: quello ne farano non so. Ma qua e molto biasimato ditto S. Sig.<sup>do</sup> de questa mandata, pur se tene secreto: Se alla Vra. Sub.<sup>ta</sup> pare darne aviso alla S.<sup>ta</sup> de nostro Signore facia como gli pare ».

[Pittori, B. 1]. (*Secolo XV e varietà*).

LEONARDO PONZONI DA CREMONA.  
VENTURE DE MAYNO POTESTATI VIGLEVENI.

Mandiamo li magistro Bonifacio et magistro Leonardo Ponzono de Cremona nostri depintori per fare alchuni nostri lavori. Il perche volemo faci che quella Comunita gli proveda duna casa idonea per loro et suoi famigli in quella terra, per modo possano exequire quanto gli habiamo commisso. Dat. in castro nostro papie die xxvij augusti 1472., facendo etiam pro-

vedere a dicti pinctori de lecti et de quelle massaritie sarano necessarie al vivere suo. Dat. ut s.<sup>a</sup>  
per paul

A. JA.

[Missive, Reg. N. 110, anni 1472-73, f. 39].

ZANETTO e BONIFACIO PITTORI - BARTOLOMEO  
DA CREMONA.

Havemo facto depingere una capella fuora de questa terra de Vigevano su la strata de G.amballo da magistro Zaneto (*Bugatto*) magistro Bonifacio (*Bembo*) et magistro Leonardo pictori milanesi et adesso volemo far stimare el pretio de la loro faticha et opera. Il perche haveray ad ti doy altri pictori alli quali daray el sacramento (?) de giudicare secondo la verita et mandarli qui ad vedere la suprascripta opera, et ad stimare el pretio de quella. Datum Viglevani xiiij<sup>o</sup> Decembris 1472.

per ph.

A. JA.

[Missive, Reg. N. 110, anni 1472-73, f. 122].

M<sup>o</sup> LEONARDO (PITTURE NELLA CAPPELLETTA FUORI  
DI VIGEVANO) - BARTHOLOMEO DE CREMONA SUPER  
MUNITIONIBUS ET LABORERIJS COMMISS.<sup>o</sup> GENERALI  
NOSTRO.

Como videray per linclusa supplicatione de magistro Leonardo et compagni pictori essi ne richedono ducati settantacinque delli quali dicono restare nostri creditori per cagione della pictura duna capelletta che fece fare el quondam nostro consorte et patre fuora de vigevano et perche nuy siamo male informate de questa cosa volemo che tu intendi ben la verita et poy ne avisi se essi pictori sonno veri creditori et de quanto per dicta cagione. Mediolani die 11 novembris 1477.

[Missive (fascicolo staccato), anno 1477, f. 78. In *Pittori*, B. 1].

Mediolani 11 Novembris 1477 adi . . . . . (?)

ILL. ET EX<sup>MA</sup> DOMINA. Restano havere li Vostri fidelissimi servitori Magistri Leonardo et compagni depintori per la depinctura facta nela capela fora de Vigevano quale la felice memoria del quondam Ill. S. Vostro consorte fece depingere et facta extimare de comisione de la Ex.<sup>ta</sup> del prefato quondam Ill. S. per d. Bartolomeo de Cremona. Como appare per la stima sottoscripta per M. Jacobo Vicemalo et Gotardo di Scoti depintori in summa ducati 110 de li quali ne hano hauto 35 cioe 25 per man de Gabriel Paiaro et 10 per man de Jacomo Alfero il resto serano ducati 75.

Se supplica alla Extia V. se degna fare satisfare dicti depintori del dicto resto che sara opera meritoria apresso a Dio et degna elemosina perche lie de dicti compagni quali sono morti et hanno lassato la



Muliere et fioli che portano gran bisogno et stano non satisfacendoli del dicto resto in periculo de morire in miseria che non se crede sia de mente de la prefata V. S. a la quale dicti depintori se ricomandano.

[*Pittori*, B. 1]. (*Secolo XVI e varietà*).

CAPPELLA DEL CASTELLO DI PAVIA.  
BONIFACIO, VINCENZO E ZANETTO.

Sono venuti qua da nuij maestro Bonifacio, Vincentio et maestro Zaneto depinctore con li quali havemo havuto la toa lettera et inteso per quella quanto scrive in lo facto de questa capella et ancona etc., habiamo ancora veduto li designi hanno portato dicti maestri dicemo respondendoti, che non volemo ultra la dicta ancona far fare altre depincture alle asse intorno ad dicta capella, et cossi alla truina dessa capella solamente volemo sia depincta deazuro et stelle doro, cum dio patre in mezo dessa truina et alla volta et loco de architrave qualche angelo et spiritello altra spesa de pinctura non intendemo fare in dicta capella cum che retornamo la li dicti pinctori, et altri ancora che poi sono venuti fra li quali chi ha dicto voler pigliare l'impresa de queste cosse per ducento ducati chi per centocinquanta et chi per cento, molto variamente luno da laltro pero li haveray tuti da te. Et chi vora farne migliore conditione, ad lui deliberaray questa impresa, et questo vole esser de presente senza alcuna dilatione. Datum papie die xxj Junij 1474.

per Laurentium

[*Missive*, Reg. N. 115, anni 1473-74, f. 372 v<sup>o</sup>].

ANTONELLO DA MESSINA?—DOMINO LEONARDO BOTTE.

Essendo morto magistro Zaneto nostro pinctore quale retraseva dal naturale in singulare perfectione, havemo pur voluntà de havere un altro che in simile artificio ne satisfaza, et pero havendone portato lo Ill.<sup>o</sup> duca de Bari nostro fratello una figura cavata dal naturale per uno pictore ciciliano quale stantia in quella citta quale molto ne è piaciuto. Volemo che ricevuto questa mandati per Alujsio cagnola, mercadante, et cittadino nostro milanese che cognosce, et e informatissimo del dicto pictore, et facilo condur da voi, et li persuadereti con tutte quelle parole ve parerano expediente che voglia venire da noi con tutte sue cose peroche satisfacendo lopere sue al nostro desiderio li faremo tale tractamento che se contentara esser venuto, et se per il venire suo gli bisognassi dinari alcuni datighili perche ve li faremo respondere secundo voi ne scriverete, fate che omnino venga da noy. Datum Viglevani die viij<sup>o</sup> Martij 1476.

per Ricium

[*Missive*, Reg. N. 125, anni 1475-76, f. 200].

ILL.<sup>MA</sup> ET EXCELL.<sup>MA</sup> DOMINA D. MI SINGUL.<sup>MA</sup>. Ha-  
uendo receuta una Littera de la Ducale V. S. adi xxiii di Luglio in la qual se Contineva chio venisse a fare certi retrati, Fui cum lo Ill.<sup>mo</sup> mio S. et mostrali la dicta littera et lessela et di buonissima voglia mi deti licentia: Comandandomi, che subito io me ritrovasse da la Vostra Ill.<sup>ma</sup> Sig.<sup>ria</sup> et che me sforciasse ultra il sapere servire nostra Ex.<sup>tia</sup> et subito mi parti da Ferrara venendo a Regio et seguitando il Camino como io fui a Regio hebbi una littera da Antonio Tassino per parte de V. S. in la qual me Cometteva che non andasse piu ultra: perche non bisognava al presente, ma quando bisognera lui in persona uignera per me, Certo Illu.<sup>ma</sup> Madona non hebbi mai magior alegrezza che de servire V. Ex.<sup>a</sup> Recordandomi esser stato fidelissimo servitore de la felice memoria de lo Ill.<sup>o</sup> Duca Francesco: et de la Illu.<sup>ma</sup> e sancta memoria del Duca Galeazo il qual me amava cordialissimamente per gratia di Sua S. Ancora spero pur de esser non manco servitore alla Vra. Illu.<sup>ma</sup> Duc. S. alla qualle di continuo mi Ra«commando. Ex Regio xxviii Julij 1477.

Eiusdem Ill. Duc. d. v.

Servitor fidelissimus Baldasar  
Estensis.

(*Fuori*.) Illu.<sup>me</sup> et Exell.<sup>me</sup> D. Dñe Bone Marie  
Sfortie Ducisse Mediolani etc.  
Dñe meae observandissime.

[*Pittori*, B. 1].

AMBROGIO PREDA.

1494. 2. Luglio

Il Duca scrive al Maestro Giovanni de Rosate, chirurgo docente in Pavia, essere contento che attenda alla cura di Ambrogio Preda pittore colpito dal calcio d'un cavallo, sebbene si sia per ciò recato a Milano senza suo permesso; ed esortandolo di usare all'infermo ogni possibile premura, gli accorda ampia licenza di dimorare in Milano fin che l'ammalato si trovi fuori di pericolo.

[*Missive*, N. 193, f. 95].

Il documento che segue è senza data, ma della fine del xv secolo. Sembra un parere dato da qualche artista sul conto del Botticelli, di Filippino Lippi, del Perugino, di Domenico del Ghirlandaio e, visto il tempo cui appartiene, il documento assume una eccezionale importanza di curiosità.

— « Sandro di Botticello pictore Excellentissimo in tavola et in muro, le cose sue hano aria virile et sono cum optima ragione et integra proportione.

Philippino de' Frati Philippo optimo. Discipulo del sopra dicto et figliolo del più singulare maestro de

tempo suoi, le sue cose hano aria piu dolce, non credo habiano tanta arte.

El Perusino Maestro singulare et maxime in muro. le sue cose hano aria angelica et molto dolce.

Domenico de Grilandaio bono maestro in tavola. et più in muro. le cose sue hano bona aria, et e homo expeditivo et che conduce assai lavoro.

Tutti questi predicti maestri hano facto prova di loro ne la capella di papa Sixto excepto che Philipino. Ma tutti poi allospedaleto del M.<sup>co</sup> Laur.<sup>o</sup> et la palma e quasi ambigua.»

[Pittori, B. 1. (Secolo XV e varietà).]

### I ritratti di Guidobaldo di Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga nelle Gallerie di Firenze. —

Non si può visitare la Galleria Pitti senza fermarsi, nella sala dell'Iliade, davanti al bel « Ritratto virile », <sup>1</sup> che il catalogo attribuisce a Giacomo Francia (fig. 1<sup>a</sup>). Rappresenta un uomo ancora giovane, senza barba, con un berretto nero sul capo, la cui faccia sottile e malinconica è incorniciata da lunghi capelli gialli. Il vestito è quasi nero, ma d'una stoffa che s'intravede ricca; in fondo, sulla destra, si vede un paese con monti, un fiume, e qualche albero. Tutto il quadro è d'un carattere piuttosto severo, quale è la fisionomia dell'uomo dipinto.

Adesso prego il lettore di dare un'occhiata alla figura 2<sup>a</sup>. Mi pare proprio impossibile che non si resti colpiti dalla somiglianza singolare dei due personaggi ritratti. In ambedue è la stessa faccia lunga e poco colorita, la stessa bocca, lo stesso mento; i capelli si dividono parimente sulla fronte per cadere da ciascuna parte del viso; eguale ne è il colore, come quello degli occhi. È vero che, omissi i cambiamenti esteriori di vestito e d'ambiente, la faccia del secondo ritratto è meno sottile, un po' più piena; ma tali differenze sono piccola cosa, e possono spiegarsi col'abilità ineguale del pittore e del miniatore. <sup>2</sup> Non occorre adesso descrivere il manoscritto da cui fu estratta questa miniatura; basti dire che esso contiene un opuscolo <sup>3</sup> di Baldassarre Castiglione, *ad sacratiss. Britanniae regem Henricum VII de Guidubaldo Urbini duce*. Lo scrisse, quando Guidobaldo era morto, per narrare ad Enrico VII, presso cui era stato ambasciatore urbinato, le gesta e specialmente le virtù del suo rimpianto signore. Siccome la miniatura qui ri-

prodotta sta al principio del manoscritto, lo possiamo considerare come un ritratto autentico del duca; e per conseguenza il quadro stesso della Galleria Pitti è anche un ritratto di Guidobaldo di Montefeltro. Per altro c'è anche, nella sagrestia del Duomo d'Urbino, un quadro di Timoteo Viti (Collez. Alinari, n. 16802), dove Guidobaldo sta in preghiera col vescovo Arrivabene davanti a due santi. <sup>1</sup> È difficile, davvero, di comparare ad un ritratto visto di faccia l'altro dove il duca sta in profilo; però ritroviamo nel Viti quegli occhi profondi del nostro quadro e specialmente quel labbro inferiore sporgente, che è sì caratteristico. Infine il Castiglione, nell'opuscolo sopra ricordato, ci ha lasciato del suo signore una pittura minuta di cui ogni tratto si può ritrovare nel quadro della Galleria Pitti: *Slatura procerus fuit, colore candido, ore non admodum pleno, sed forma eximia, et per omnes aetates venustissima; negligens tamen omnis lenocinii, et circa cultum ad munditiam et decentiam tantum curiosus; glaucis oculis, capillis aureis primum, mox subflavis, iisdem planis nec multis; tereti collo, ecc.* <sup>2</sup> Questa testimonianza è di natura tale da togliere qualunque incertezza.

Ora, a chi conosce il nome del nostro personaggio, viene subito in mente di prendere a esaminare anche il ritratto esposto nella Tribuna degli Uffizi, <sup>3</sup> che è creduto di Elisabetta Gonzaga, la moglie del duca Guidobaldo. È vero che, per se stessa, quella denominazione merita poca fiducia; ma la possiamo confermare per via di certo documento iconografico che ci reca l'effigie della duchessa. La Biblioteca Nazionale di Parigi possiede un poema italiano (Ms. ital. 1057) nel cui principio si vede l'autore che presenta il libro al cardinale Antonio del Monte e alla duchessa. <sup>4</sup> Nella figura di questa si ritrovano quell'aria stanca e specialmente la fronte alta che sono sì caratteristici nel ritratto della Tribuna, e la somiglianza è tale da farci accettare per quel quadro la usata denominazione.

Non è dunque necessario di studiare la fattura tecnica dei due quadri; basta osservarne l'aspetto generale, notare la postura tutta eguale dell'uomo e della

<sup>1</sup> Questo quadro, credo, è l'unico ritratto autentico che si conosceva del duca; è la ragione per cui ne parlo. Non parlo del quadro di Giusto di Gand all'Istituto di belle arti d'Urbino (Collez. Alinari, n. 16807; particolare della Comunione degli Apostoli). Vi è rappresentato il duca Federigo con la sua famiglia, e mi sembra di riconoscere Guidubaldo, che era ancora ragazzo, in questo giovanetto posto immediatamente a destra del duca.

<sup>2</sup> Mi giovo della citazione fatta dal CIAN, nell'edizione del Cortegiano, pag. 17.

<sup>3</sup> N. 1121; cf. LAFENESTRE et RICHTENBERGER, *Florence*, pag. 43, ed *Archivio storico dell'arte*, per la riproduzione datavi, pag. 169. Notiamo lo sbaglio dei critici che confondono Elisabetta con la sua cognata, Isabella d'Este, la moglie del marchese di Mantova.

<sup>4</sup> Che la donna rappresentata sia Elisabetta Gonzaga si desume dalla prefazione, in cui l'autore celebra la duchessa insieme col cardinale, suo protettore; e nel disegno il cardinale si riconosce dal cappello. Sono debitore di queste notizie all'amico Paul Vitry, del Museo del Louvre.

<sup>1</sup> N. 195. Cf. LAFENESTRE et RICHTENBERGER, *Florence*, pag. 147.

<sup>2</sup> Si potrebbe anche credere però, vedendo l'identità dell'atteggiamento, che, nella miniatura, la quale fu fatta dopo la morte del duca, la faccia venisse copiata dal ritratto che stiamo studiando; oppure le differenze qui notate si potrebbero spiegare colla differenza del tempo in cui sarebbe stata eseguita ciascuna delle opere; checchè sia, la nostra conclusione sarebbe identica.

<sup>3</sup> *Vrb. lat.* 1766. Si vede dall'esecuzione sfarzosa del manoscritto che doveva essere mandato al re d'Inghilterra.

L'opera è già nota ed edita.





Fig. 1<sup>a</sup>. — Ritratto di Guidobaldo di Monte Feltro nella Galleria Pitti in Firenze



donna, per persuadersi che furono dipinti nello stesso tempo e dallo stesso pittore i ritratti del marito e della moglie. Forse c'è troppa differenza tra le dimensioni dei due quadri, per accertare che nella mente del pittore dovesero stare a riscontro; ma può darsi che quello della Tribuna, più piccolo, sia stato in altri tempi tagliato.

E questo pittore, chi è? Non ci serve affatto, per deciderlo, l'attribuzione antica di ciascun quadro. Quello della Galleria Pitti, attribuito a Giacomo Francia, non ricorda in alcun modo la fattura del detto pittore; e dall'altro fu tolto, qualche tempo fa, il nome d'Andrea Mantegna: allora venne attribuito alla scuola veronese. Il professore Venturi crede che si possa parlare più schiettamente e che il ritratto di Elisabetta Gonzaga come quello del duca siano di mano di Francesco Bonsignori. Nella lunghezza di ambedue le faccie, nel vestito, dell'uomo specialmente, mi dice di riconoscere la sua maniera quale ce la mostra particolarmente un disegno dell'Albertina.<sup>1</sup>

Potrei limitarmi a riferire la sua opinione così autorevole; ma, se m'è vietato, per incompetenza, di esprimere un giudizio mio proprio, almeno posso spiegare quali ragioni storiche vengano a confermare quello del Venturi. Ad un pittore urbinato non c'è da pensare, poichè deve, ad evidenza, essere escluso il Viti. Non sembra che Guidobaldo abbia mai favoriti gli artisti, ordinando loro molti lavori: perciò il suo ritratto non si trova mai nei quadri d'altare, mentre il padre Federigo vi fu dipinto spesse volte. Bisogna dunque credere che il duca ricorresse, per far ritrarre sè stesso e la moglie, agli artisti della Corte di Mantova.

Le relazioni furono sempre molto amichevoli tra una Corte e l'altra. C'era tra le due principesse uno scambio continuo di regali, e qualche volta Isabella d'Este



Fig. 2<sup>a</sup>. — Miniatura del codice Urb. lat. 1766 nella Vaticana

mandò a prestito alla sua cognata un artista di cui si aveva bisogno ad Urbino.<sup>1</sup> Si può quasi accertare che la cosa andò così per i ritratti del duca e della

<sup>1</sup> Ecco che cosa scriveva il Venturi a proposito del ritratto virile attribuito a Francesco Francia nel testo della pubblicazione Braun *La Galleria Pitti in Firenze* (1891): « Questo ritratto d'uomo è visto perfettamente di faccia, così che tutte le linee del volto, dei capelli ricadenti sugli omeri e del berretto che taglia triangolarmente la fronte sono in una rigorosa simmetria. Il viso assai lungo, l'espressione di apatia, ricordano un altro ritratto, quello della Tribuna degli Uffizi, già attribuito erroneamente al Mantegna e dalla moderna critica al Bonsignori, e cioè il ritratto pure erroneamente supposto d'Isabella d'Este. Entrambi sono ad evidenza di una stessa mano, del Bonsignori veronese; la disposizione dei due

ritratti è uguale, così che, se non fossero di diversa dimensione, potrebbero supporre eseguiti per essere collocati a riscontro l'uno dell'altro, come due ritratti della stessa famiglia. I capelli pioventi sugli omeri incorniciano nel medesimo modo i due visi esageratamente lunghi; e il paesaggio veronese del fondo si solleva in entrambi i quadri sino alla linea delle guance delle due teste. L'attribuzione al Francia non è sostenibile, perchè questo pittore ha un colorito più smaltato, più forza plastica, maggior fermezza di contorni e giustezza di proporzioni ».

<sup>1</sup> Cfr. LUZIO e RENIER, *Mantova e Urbino*, 1893, specialmente a pag. 83.



duchessa. Il sovrano di Mantova mandò loro qualcuno tra i suoi pittori ordinari; e, poichè bisogna mettere fuori di causa il Mantegna, a cui non si può attribuire nessuno dei due quadri, la questione si riduce a scegliere tra Lorenzo Costa e Francesco Bonsignori.

Ciò non vuol dire però che ci siano ragioni eguali a favore di ciascuno. Perchè si sa che il Costa non entrò al servizio dei Gonzaga prima del 1507,<sup>1</sup> e che nei primi tempi il marchese gli diede lavori importanti. Inoltre, se si considera che in questo periodo Guidobaldo si tratteneva quasi sempre alla Corte di papa Giulio, di cui godeva il favore, e di più che era già ammalato e che morì nell'aprile del 1508, ci riesce quasi impossibile il credere all'inverosimile viaggio del Costa ad Urbino per ritrarre il duca e la duchessa.

Invece ciò che sappiamo del Bonsignori concorda coll'attribuzione fattagli dei nostri quadri. Dal 1487 in avanti, egli fu al servizio del marchese di Mantova; c'è di più, sapendosi, anche dal Vasari, che «a costui, essendo eccellentissimo nel ritrarre di naturale, fece fare il marchese molti ritratti, di sè stesso, de' figliuoli, e d'altri molti signori di casa Gonzaga, i quali furono mandati in Francia ed in Germania a donare a diversi principi».<sup>2</sup>

Il Bonsignori, dunque, è l'autore di ambedue i ritratti; a lui solo le circostanze storiche permettono d'attribuirli. In quanto al tempo in cui furono dipinti, ogni lettore può decidere da sè stesso intorno all'età dimostrata dai modelli del pittore; ma quando si ricordi che il duca nacque nel 1472, e la duchessa nel 1471, si penserà, parmi, che non furono eseguiti prima del '500.<sup>3</sup> Io ho finito il mio compito, soddisfatto di aver anche potuto, con la scoperta di un ritratto ignoto di Guidobaldo, corroborare il giudizio del Venturi, che ridonò al Bonsignori due bellissimi quadri delle Gallerie di Firenze.

LOUIS DELARUELLE.

**Gli acquisti dell'Algarotti per Regio Museo di Dresda.** — Non è certo l'episodio più bello della vita cortigiana ed artistica dell'Algarotti quello che offre materia alla comunicazione presente. Il conte veneziano, del quale sarebbe ingiusto disconoscere le molte benemeritenze verso l'arte italiana, e per la vigorosa difesa fattane nel *Saggio sopra l'Accademia di Francia ch'è in Roma*, e per l'illustrazione delle pitture di Romagna, e

pei suggerimenti dati allo Knobelsdorf e a Federico,<sup>1</sup> e pel mecenatismo usato a Prospero Pesci, al Tiepolo e a Mauro Tesi,<sup>2</sup> ci appare qui tramutato in agente ed intermediario del re di Polonia. E per opera sua vediamo aggiungersi una nuova perdita alla lunga serie di spogliazioni, che ebbe a soffrire nel Settecento il nostro patrimonio artistico, per incuria dei governi, per avidità o per ignoranza dei privati e per penuria comune di sentimento nazionale. Forse più che ai pregiudizi del tempo l'Algarotti obbedì ad un'opinione saldamente radicata nelle menti italiane, quasi a residuo ideale della reale nostra passata grandezza, che l'arte nostra potesse bastare anche allo straniero: opinione rafforzata in lui dal soggiorno alla Corte sassone, ove l'arte italiana trionfava, non per frequenza soltanto di comici o cantanti o poeti da teatro,<sup>3</sup> ma per dimora onorata di scrittori

<sup>1</sup> Sono opera dell'Algarotti le iscrizioni che si leggono in fronte al Teatro, all'Accademia e al palazzo reale di Berlino (vedi lett. al barone di Knobelsdorf (*sic*), 10 nov. 1742, in *Lettere varie*, vol. IX delle *Opere*, ed. Palesse, pag. 39 e seg.). L'A. procurò più volte a Federico, perchè se ne giovasse per le sue costruzioni, disegni delle migliori nostre opere architettoniche; come dei monumenti di Roma (vedi lett. all'ab. Scarselli, 15 marzo 1748, *Opere*, XIII, 207), dei primari palazzi genovesi (vedi lett. dell'A. a Girolamo Curlo, 20 nov. 1751, pubbl. da A. NERI, in *Giorn. ligustico*, anno XII, fasc. 7 e 8) e di alcuni edifici del Palladio (vedi lett. a Federico, 13 dic. 1751, *Opere*, XV, 156): talora allo stesso scopo disegnò egli stesso «quelques esquisses de maisons» (vedi lett. a Federico, 5 ag. 1849, *Opere*, XV, 112). Forse agli esemplari forniti dall'autore del *Saggio sull'architettura* si deve, se alcuno dei tanti edifici, nella nuova Berlino offre nell'architettura esteriore, come notò anche il MICHEL (*Frédéric et les arts à la cour de Prusse*, in *Revue des deux mondes*, 15 aprile 1883, pag. 889), qualche nota che ricorda il bello stile italiano.

<sup>2</sup> Questi tre pittori e Antonio Canal, detto il Canaletto, lavorarono, in vario modo ad arricchire la collezione di disegni e di quadri, raccolta dall'Algarotti, coll'aiuto del fratello, nell'ultima e più lunga sua dimora in Italia (vedi ANTONIO SELVA, *Catalogo de' quadri, de' disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu sig. co. Algarotti in Venezia*, s. n. t.). Il Canaletto ed il Pesci dipinsero alcune prospettive (vedine gli argomenti in *Lettere sopra la pittura*, VIII, 89 e seg., 101 e seg., 117 e seg.); il Tiepolo aggiunse, nei quadri di quelli o del Tesi, dei «pulcinelli», bizzarre macchiette tratte da scene carnevalesche e del teatro del tempo (vedi lett. dell'A. a G. B. Tiepolo, 4 marzo 1760, in *Lettere cit.*, VIII, 107 e seg.); e il Tesi per più che tre anni fu occupato a far copie, a disegnar quadri e ad incidere teste e gruppi e vasi sul gusto antico, ideati dal conte Francesco. Dei lavori eseguiti da Maurino e dell'amicizia e convivenza sua coll'Algarotti c'informano diffusamente alcune delle *Lettere sopra la pittura* (VIII, 85 e seg., 108, 196-7), e, più, la corrispondenza del conte veneziano con Mauro ed Elisabetta Tesi, edita in parte nel t. X delle *Opere* (pag. 226-282), e che si conserva per intero nella Comunale di Bologna (*Lettere dell'Algarotti*, mss. Hercolani, n. 207). Se ne potrebbero trarre trenta nuove lettere a Maurino e alla sua moglie, non molto importanti (segnate nel codice coi numeri 5, 11, 16, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 37, 38, 43, 44, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 60, 63, 64, 66, 67) e nove frammenti omessi dagli editori delle *Opere* dell'A., che usarono spesso di far di due o tre lettere una sola (come delle lettere 1<sup>o</sup>, 4 e 10 nov. la lettera 1<sup>o</sup> novembre 1762, e d'altre tre, 1<sup>o</sup>, 3 e 9 nov. 1763 la 1<sup>o</sup> novembre 1763. Le lettere 3 dic. 1763, 24 genn. e 13 febb. 1764 non furono pubblicate intere).

<sup>3</sup> Questi tre ordini di rappresentanti mondiali dell'arte e delle miserie italiane non mancarono, è vero, nella Corte sassone, ove l'opera in musica fiorì più che altrove, e compagnie comiche italiane, raccolte da Tommaso Ristori e da An-

<sup>1</sup> VENTURI, nell'*Archivio storico dell'arte*, I, pag. 251.

<sup>2</sup> VASARI, ed. Milanese, t. V, pag. 300.

<sup>3</sup> La duchessa, davvero, appare molto più vecchia di suo marito. Però il Müntz esagera molto quando dice (*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. II, pag. 614, in nota): «J'ignore si certain portrait de la tribune du Musée des Offices représente la marquise Isabelle d'Este [*sic*], et j'aime à en douter, car je ne voudrais pas me figurer vieille, ridée et flétri à ce point cette âme généreuse dont Léonard de Vinci et Cristoforo Romano ont essayé de reproduire la grâce ineffable».

ed artisti,<sup>1</sup> e per amicizie e coltura italiana dei principi stessi.<sup>2</sup> Ma questa considerazione non basta tuttavia a scusarne del tutto la condiscendenza alle voglie del re polacco e all'avarizia dei compatrioti.

Ospite della Corte sassone da più che un anno e pensionato dal re in qualità di consigliere intimo di guerra, l'Algarotti, nell'ottobre del 1742, dette forse il suo primo consiglio, e fu in materia assai più amabile, e certo a lui più famigliare, che non gli affari guerreschi. Il pacifico Federico Augusto stava allora

drea Bertoldi. si succedettero dal 1717 al 1756. Ma queste contarono attori valenti, come il pantalone Cesare D'Arbes, l'arlecchino Antonio Costantini, l'amoroso G. Batt. Toscani, le prime donne Zanetta Casanova, detta la Buranella, e Marta Bastona Focher, la colombina Rosa Grassi, ed ebbero una storia ricca di fatti e non inonorevole (vedi ai nomi citati il dizionario del RASI, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1894-97. Il Rasi mette qui a profitto un'opera del barone Ö BYRN, intitolata: *Comici italiani alla Corte di Polonia e di Dresda*). I fasti poi del teatro musicale italiano presso la Corte sassone sono onorevolissimi e meriterebbero un intero libro. Cfr. le indicazioni raccolte dal BARTHOLD (*Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Jacob Casanova's Memoiren*, Berlin, Duncker, 1846, pp. 39-41) e le notizie che ci offre l'*Epistolario* del METASTASIO.

<sup>1</sup> Come il poeta di Corte Stefano Benedetto Pallavicino (vedine la *Vita* scritta dall'ALGAROTTI, premessa all'edizione delle *Opere* di ST. B. PALLAVICINO [Venezia, Pasquali, 1744, vol. 4] e riprodotta in *Opere*, VII, 317-37), Gio. Lod. Bianconi, lo scultore Lorenzo Mattielli, vicentino (cantato dall'Alg. nello *Sciolto alla Maestà di Augusto III*, in *Opere*, I, 8), l'architetto romano Gaetano Chiaveri, che diè il disegno della grande chiesa cattolica fatta innalzare in Dresda da Federico Augusto III (vedine notizie in BIANCONI, *Elogio storico di A. Raffaele Mengs*, in *Opere*, Milano, classici, 1802, II, 161 e seg.), i veneziani G. Batt. Crone, pittore di scene teatrali (vedi ANTONIO ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, libri V, Venezia, Albrizzi, 1771, pag. 552) e Bernardo Bellotto, di prospettive (vedi LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Venezia, Milesi, 1838, VII, 148) Giuseppe degli Galli da Bibiena, « architetto e pittor di feste » (vedi LANZI, op. cit., XI, 30), Giov. Alvise Casanova, figlio di Zanetta, direttore della Galleria di Dresda, e, fra gli altri molti, che ancora potremmo citare, due frati consiglieri e faccendieri, il P. Guerini, « gesuita pugliese della casa de' duchi di Bucciaro, che aveva molto contribuito a far cattolico da giovane il re Augusto III » (vedi BIANCONI, *Elogio* cit., II, 148) e l'ab. Ghigiotti (ricordato dal CASANOVA, *Mémoires*, ed. Bruxelles, Meline, 1833, VII, 217, e dal MASI, *La vita, i tempi, gli amici di F. Albergati*, Bologna, Zanichelli, 1878, pag. 181).

<sup>2</sup> Federico Augusto III possedeva la nostra lingua e si dilettava di studi poetici italiani (vedi lo *Sciolto* dell'A. cit., *Opere*, I, 8); e la principessa elettrice Maria Antonietta di Baviera, valente musicista ed autrice di poesie francesi lodate dal Voltaire (*Correspondance générale*, lettre à M<sup>r</sup> le marquis des Issarts, 19 fév. 1750), componeva cantate e oratori e canzonette, che il Metastasio esaltava come perfette, e, pregato, correggeva (vedi lett. al Pasquini, 25 genn. e 15 febb. 1749, in *Lettere disperse e inedite* di P. METASTASIO, a cura di G. Carducci, Bologna, Zanichelli, 1883, I, 241 e 245, e lett. al barone Wetzel, 17 genn. 1750, in *Lettere*, ed. D'Ayala, I, 368). Il Bianconi ne pubblicò alcune composizioni a Roma nel 1772 (*Vari componimenti per musica* di ERMELINDA TALEA principessa reale, pastorella arcade, Roma, Settari, 1772). La principessa fu ascritta all'Accademia degli Aletofili di Verona (vedi POMPEI, *Opere*, Verona, eredi Moroni, 1791, VI, 156) e venne acclamata Pastorella arcade dall'Arcadia romana, che mostrò una singolar predilezione per la casa elettorale di Sassonia (vedi i componimenti recitati dai pastori romani in occasione della venuta a Roma del principe Federico Cristiano e della nascita del suo primogenito, in *Rime degli Arcadi*, t. X (1747), pag. 107 e 254, e t. XI (1749), pag. 343).

attendendo a riordinare ed accrescere le sue gallerie; e il « Cigno di Padova » scrisse e presentò un *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*,<sup>1</sup> ove, ricercando le imperfezioni di questo e le mancanze maggiori, proponeva gli opportuni rimedi. Lasciate da un canto le raccolte delle medaglie e delle statue ricche e compite a sufficienza, l'Algarotti mostrava nel suo scritto come si dovesse perfezionare la collezione delle stampe e quella dei disegni, ed aggiungere ad ogni parte del Museo una piccola biblioteca di libri ad essa pertinenti; consigliava per la galleria delle pitture nuovi acquisti di « quadri d'autore insigne... noti nella storia della pittura e celebrati dagli scrittori di essa, come havvene in Italia, e da vendere, se trovassero compratori »;<sup>2</sup> ma soprattutto raccomandava « una piccola e scelta raccolta di quadri moderni fatta in un modo particolare, il quale potesse sminuire, per l'artificio che si usasse, la disproporzione che v'ha fra i morti pittori e i viventi ».<sup>3</sup> Il modo e l'artificio erano « di esaminar i varj caratteri, e il forte e il debole de' moderni pittori » e scegliere « i soggetti più accomodati alle particolari abilità di ciascuno ». Così « colui, che fusse fondato nel disegno, ma non avesse certa forza di colorito avrebbe un soggetto, dove entrassero nudi, ma in circostanze tali, che non domandassero certe tinte vivaci... Colui, che fosse eccellente nelle graziose donne, di quelle formerebbe il quadro suo: e chi valesse per una certa macchia avrebbe soggetti notturni, e così degli altri ».<sup>4</sup> E proponeva come degni d'iniziare la nuova galleria due stranieri, il Vanloo e il Boucher, e molti italiani: i veneziani Tiepolo, G. B. Piazzetta e G. B. Pittoni, il veronese Balestra, Donato Creti ed Ercole Lelli, bolognesi, il Mancini e il Pannini, di Roma, il fiorentino Francesco Zuccarelli e il napoletano Francischiello, scolare del Solimene.

La proposta non dispiacque al re polacco, ma non fu accettata che in parte. I quadri moderni, fossero pure d'ottimo autore, non erano nè la maggior passione di Federico Augusto, nè ciò ch'egli voleva dall'Italia, povera di Raffaelli e Correggi e Guidi moderni, e ricca di un tesoro inestimabile di capolavori antichi. Approvò perciò il concetto della raccolta di pitture moderne, ed acconsentì che ad arricchire la galleria nascente si scegliessero dall'Algarotti sei pittori italiani, ch'egli avrebbe istruiti dell'argomento e, se volesse, diretti nell'esecuzione, facendo una corsa in patria; ma a condizione della licenza pose, che al suo ritorno in Germania dovesse recar seco insieme qualche bel esemplare delle antiche e gloriose scuole pittoriche italiane. L'Algarotti accettò, e fissò la partenza per la primavera dell'anno successivo. Pensando poi di passare quei mesi

<sup>1</sup> Il *Progetto* reca la data 28 ottobre 1742, e fu pubblicato nelle *Opere*, ed. cit., VIII, 351-374.

<sup>2</sup> *Progetto*, VIII, 361.

<sup>3</sup> *Progetto*, VIII, 362.

<sup>4</sup> *Progetto*, VIII, 365.



di congedo nella città natale, scelse poi sei quadri i pittori veneziani G. B. Pittoni, G. B. Piazzetta, G. B. Tiepolo e Jacopo Amigoni, e Francesco Zuccarelli, fiorentino, ma residente a Venezia; e sin d'allora così distribui fra essi il lavoro.<sup>1</sup> Al Pittoni, pittore « corretto e finito nella composizione e che orna volentieri di architettura le sue composizioni »:<sup>2</sup> *Crasso nel santuario del tempio di Gerusalemme che alla presenza del gran pontefice Eleazaro fa spogliare il tempio dai suoi soldati*; al Piazzetta, « gran maestro d'ombra e di lume, non elegante nelle sue forme, ma tetro »:<sup>3</sup> *Cesare giovanetto in una grotta dell'isola di Farmacusa nell'atto che gli si conducono innanzi prigionieri i corsari di Cilicia, che lo avevano tenuto alcun tempo prigioniero*; al Tiepolo, mirabile coloritore d'ogni complesso e fantastico concepimento: *Il Timoteo, ovvero gli effetti della musica*, tema mutato poi nell'altro più semplice, ma non più adatto nè più facile: *Cesare in una piazza di Alessandria quando gli vien presentata la testa di Pompeo*; <sup>4</sup> a Jacopo Amigoni, « bel pittore, fecondo di lieti pensieri, tenero molto e pastoso »:<sup>5</sup> *L'incontro e l'innamoramento di Abrocome ed Anzia*; e infine allo Zuccarelli, paesista rinomato, <sup>6</sup> due paesi alquanto più piccoli dei quadri sopra detti (ove la misura delle pitture era « alla Pussina »), raffiguranti: *La scoperta fatta da Cicerone del sepolcro di Archimede*, e *Il Sileno, poeta e filosofo dell'egloga I<sup>a</sup> di Virgilio*. Il fissato fu per le quattro tele maggiori 130 zecchini, cioè L. 2860, ciascuna, e poi due paesaggi 100 zecchini, pari a L. 2200;<sup>7</sup> e si convenne che le somme si sarebbero sborsate dall'Algarotti durante il suo soggiorno in Italia. Allo Zuccarelli fu cresciuta poi la

mercede da 100 a 130 zecchini;<sup>1</sup> ed è curioso che il Piazzetta, a furia di acconti, finì col buscarsi 3300 lire in cambio delle 2860 pattuite.<sup>2</sup>

Soddisfatta la prima parte dell'accordo, restava ad adempiere la seconda; e l'Algarotti lasciava nella primavera del '43 la Corte di Dresda. Durante il viaggio, a Vienna, fece un primo acquisto di poca entità; comprò dal signor Marinoni, matematico cesareo, un modello ad olio rappresentante le Nozze di Cana, opera del gesuita secentista Andrea Pozzo.<sup>3</sup> Giunto a Venezia, si diè attorno con grande alacrità per scovar quadri da vendere. Pratico com'era delle case doviziose della città e coadiuvato da artisti ed intendenti d'arte, come il Tiepolo, Antonio Zanetti,<sup>4</sup> Santo Piatti,<sup>5</sup> Angiolo Trevisani,<sup>6</sup> Giuseppe Camerata e Pietro Monaco,<sup>7</sup>

<sup>1</sup> (Dalla *Note des dépenses* cit.): 23 décembre 1743 donné à M<sup>r</sup> Zuccarelli 50 sequins à compte de 100 sequins qui est l'accord fait pour deux tableaux de paysages pour S. M. 50 sequins . . . . . L. 1100

19 septembre 1745, payé au S<sup>r</sup> Zuccarelli 80 sequins pour le restant des tableaux pour S. M. . . . . L. 1760

<sup>2</sup> (Dalla *Note des dépenses* cit.): 7 août 1743 donné au Sieur Albrizzi pour le tableau ordonné à Piazzetta pour S. M. la somme de deux cent Philippes . . . . . L. 2200

23 décembre 1743 donné à M<sup>r</sup> Piazzetta à compte du tableau ordonné pour S. M. 30 sequins . . . . . L. 660

le 7 janvier 1744 donné à M<sup>r</sup> Piazzetta à compte du tableau de S. M. 20 sequins . . . . . L. 440

<sup>3</sup> (Dalla *Note* cit.): 24 août 1743 j'ai reçu avis de M<sup>r</sup> Marinoni de Vienne qu'il avoit reçu cent ducats d'or, que je lui avoit fait remettre pour le tableau du père Pozzo par le canal de M<sup>r</sup> Romlanki (?) . . . . . L. 2119.8

Il prezzo del quadro, come si vede, è assai elevato; e superiore forse al merito della pittura: giacchè le composizioni del Pozzo, che il Lanzi, suo correligionario, esalta fra gli ornati e dice « primo fra i prospettivi » (op. cit., V, 67), non hanno avuto nè hanno gran pregio presso gl'intendenti. Ma in Italia l'Algarotti comprerà meglio e a minor prezzo.

<sup>4</sup> Detto il giovane, q. Alessandro; da non confondersi con Ant. Maria Zanetti q. Girolamo, che fu pure in relazione coll'Algarotti (vedi la lett. dell'A. a lui, 16 genn. 1759, in *Lettere sopra la pittura*, VIII, 73 e seg.), ed ebbe anche qualche rapporto col re di Polonia [alla Bibl. Marcelliana si conserva mss. (A. 31, n. 25, *Miscellanea erudita*) una lunga dedica latina a Fed. Augusto III re di Polonia, ch'egli contava premettere alle sue *Gemmae antiquae*, intitolate poi alla regina di Svezia Lodovica Ulrica]. Il primo, antiquario e grecista assai valente, è l'autore dell'opera più volte ricordata *Della pittura veneziana*, e fu, dal 1738, custode della biblioteca di San Marco, di cui insieme col dott. A. Bongiovanni descrisse i manoscritti (vedi MOSCHINI, *Della letteratura veneziana*, Venezia, Palese, 1806, II, 8-9, 90); l'altro, antiquario anch'esso, fu noto come intagliatore in rame e raccogliatore di disegni e di stampe. Uno Zanetti (la *Note* non dice quale), che era stato intermediario dell'Algarotti in più d'un acquisto, s'ebbe poi da lui in regalo, a negozio finito, una tabacchiera di porcellana montata in oro del costo di 69 scudi (L. 550).

<sup>5</sup> Al pittore Piatti (intorno al quale vedi ZANETTI, op. cit., pag. 451) l'Algarotti sborsò L. 96 per senseria fatta nella compera dei due quadri del Weenix, che ricorderemo.

<sup>6</sup> 30 juillet 1743 donné à M<sup>r</sup> Trevisani peintre dix ducats d'or (N. B. Celui s'étoit donné beaucoup de peines pour me mener voir des tableaux). . . . . L. 215

È il pittore Angiolo Trevisani, del quale vedi notizie in ZANETTI, op. cit., pag. 452 e seg.

<sup>7</sup> 12 juillet 1743 donné à Monaco entremetteur (per l'acquisto di due ritratti di Rosalba) . . . . . L. 43

22 juillet, donné à Camerata entremetteur (nella compera della Maddalena di Rosalba) . . . . . L. 43

Il primo è, come è probabile, Pietro Monaco, intaglia-

<sup>1</sup> Al *Progetto* seguono gli *Argomenti di quadri dati a dipingere a più celebri pittori moderni per la R. Galleria di Dresda*, VIII, 375-388.

<sup>2</sup> Vedi ZANETTI, *Della pittura veneziana*, cit., pagg. 360-362, e LANZI, *Storia pittorica* cit., VII, 126.

<sup>3</sup> Vedi ZANETTI, op. cit., pagg. 456-459, e LANZI, op. cit., VII, 126-128.

<sup>4</sup> Vedi la lettera dell'Algarotti al Mariette, 13 febb. 1751, in *Lettere sopra la pittura*, VIII, 34.

<sup>5</sup> Vedi ZANETTI, op. cit., pagg. 455-456, e LANZI, op. cit., VII, 125-126.

<sup>6</sup> Vedi LANZI, op. cit., III, 27-28.

<sup>7</sup> Togliamo queste e le altre cifre, che riferiremo, dalla *Note des dépenses faites pour S. M. le Roi de Pologne, Electeur de Saxe* etc., che si conserva fra gli autografi algarottiani della Comunale di Treviso (ms. n. 1252). È un vero registro, ove l'A. segnava giorno per giorno, da un lato, sotto il titolo di *Recette*, le somme ricevute via via da M<sup>r</sup> Pommer, e di contro, col nome di *Dépens*, le spese, incontrate nell'acquisto dei sei quadri ricordati, di pit urre antiche e moderne, nella stampa delle opere del Pallavicino, nella spedizione dei quadri e in mille altre cose di minor rilievo; come ricompense ad intermediari, saldi di doratori, di falegnami, d'imballatori, mance a servi, a facchini e via di seguito. L'azienda va dal 13 giugno del 1743 al 1<sup>o</sup> maggio 1746, e si chiude con una dichiarazione di saldo di Carlo Meineken, incaricato di esaminare la nota « par ordre de S. E. le Ministre comte de Brühl ». La somma totale delle spese è di L. 112,425.12; delle quali L. 14,740 per sei quadri menzionati, L. 4573.16 per la stampa degli scritti del Pallavicino presso G. B. Pasquali, L. 72,196.08 per acquisti di quadri antichi, che enumereremo, e il restante per le spese di minor conto.

in poco più che quattro mesi pose assieme le venticinque pitture, che vedremo. Si volse poi ad altre città del Veneto, visitando Vicenza, Bassano, Mantova e Verona; ma senza alcun frutto.<sup>1</sup> Pensò anche di recarsi a Bologna, ove le conoscenze strette con letterati e con patrizi sin dai primi anni di studio gli avrebbero agevolati gli acquisti; e diè incarico a G. P. Zanotti di «presentire la casa Zanchini e Sampieri intorno a' bei quadri che possiedono»,<sup>2</sup> e in particolar modo «ai tre Carracci, <sup>3</sup> al ballo di puttini in rame dell'Albani, al bel Guido»<sup>4</sup> e «alla copia della Carità di San Rocco d'Annibale fatta in rame dal Reni». Ma s'ebbe in risposta che casa Sampieri era ricca e non vendeva, e casa Zanchini ugualmente, e che le bellissime pitture che si conservavano presso i Monti, i Ratta, i Tanari, i Zambeccari e i Conti o erano fideicommissi o se ne domandava moltissimo.<sup>5</sup> Lo Zanotti proponeva all'amico un Adamo ed Eva del cav. Franceschini, ch'era in mano dei suoi eredi, una Venere del Pasinelli e quattro paesi del Mastelletta, posseduti dal card. Aldovrandi: quadri moderni i due primi, gli altri di poco pregio; e che non parve conveniente all'Algarotti di acquistare ai prezzi richiesti.<sup>6</sup> Onde del viaggio a Bologna non ne fu nulla; e, in tutto, le compere per la Galleria di Dresda si ridussero a quelle già fatte a Venezia, che non erano però nè poche nè poco rilevanti.

Intermediario il Tiepolo, che s'ebbe in regalo più di 1100 lire d'argenteria e di cioccolatte,<sup>7</sup> l'Algarotti aveva contrattato con casa Delfino, per mille zecchini,<sup>8</sup>

quella magnifica Madonna dell'Holbein, che con l'altra di Raffaello, comprata a Piacenza, e coi Correggi della collezione del duca di Modena, dovea essere ornamento precipuo della Galleria di Dresda. Per 2000 ducati<sup>1</sup> ebbe da casa Cornaro della Cà Grande un eccellente quadro di Jacopo Palma il vecchio: «Le tre Grazie»<sup>2</sup> o «Le tre sorelle»;<sup>3</sup> e dalla signora Teresa Negrenzi per 6464 lire (poco più che 300 ducati) un'Europa di Paolo veronese,<sup>4</sup> valutata sin diecimila ducati.<sup>5</sup> Al conte Giovannelli sborsò 60 ducati d'oro, pari a L. 1290, per un San Sebastiano del Palma il giovane, «appaioato con un Salviati rappresentante la Famiglia Sacra, quadro assai debole»;<sup>6</sup> alla procuratessa Sagredo 750 ducati, cioè L. 4650, per due grandi tele del Borgognone, «lavorate per quella nobile famiglia, dalla quale fu mantenuto per parecchi anni»;<sup>7</sup> e 200 ducati (L. 1240) per due quadri di Bernardo Strozzi, detto il Prete Genovese, una suonatrice e Davide vincitore di Golia. Casa Dandolo vendè per 30 zecchini (660 lire) una Risurrezione di Lazzaro, di Leandro Bassano; casa Rumieri, per 200 ducati, due quadri di cacciagione di Jean Weenix; casa Cornaro, per 100 (L. 620), un dipinto di Andrea Schiavone rappresentante Giove fanciullo allevato dalle ninfe; i signori Capretta, due ritratti e una Maddalena in pastello di Rosalba Carriera, per 62 ducati d'oro pari a L. 1333; Antonio Zanetti q. Girolamo,<sup>8</sup>

tata al Mariette (VIII, 22), recando la testimonianza del viaggiatore inglese Ed. Wright, era valutato tre mila zecchini.

<sup>1</sup> 29 septembre 1743 payé à M. la Procuratresse Cornaro pour le tableau de Palma il vecchio représentant les trois Grâces 2000 ducats courants . . . . . L. 12,400

<sup>2</sup> Come lo denominava l'Algarotti (lettera cit. al Mariette, VIII, 25).

<sup>3</sup> Come lo chiama il MORELLI (*Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, saggio critico di IVAN LERMOLIEFF [Giov. Morelli], Bologna, Zanichelli, 1886, pag. 184).

<sup>4</sup> Paolo dipinse due Europe: l'una, come notava l'Algarotti (lett. cit. al Mariette, VIII, 31), «descritta dal Ridolfi nella vita di Paolo alle pagine 321 e 322, ed. di Venezia 1648, che ora si vede nella sala del Palagio Ducale detta l'Anticollegio»; e l'altra posseduta dalla signora Negrenzi e descritta dallo stesso a pag. 330.

<sup>5</sup> L'Algarotti scriveva a G. P. Zanetti (lett. cit., XI, 220) d'aver «comperato per 1000 ducati un Paolo, che ne val 10,000». Ma la *Note* reca al dì 25 juillet 1743: donné à mon frère pour le tableau de Paul Veronese représentant l'Europe L. 6464

Forse la cifra dei 10,000 ducati, come quella dei 1000, è un'esagerazione, usata dall'Algarotti per impegnare l'amico a procurargli presso le case bolognesi buoni acquisti ed a buon prezzo. Ma tuttavia in questa, come in altre compere fatte a Venezia dall'Algarotti, la sproporzione fra il valore del quadro e il suo prezzo ci sembra soverchia.

<sup>6</sup> Vedi lett. cit. al Mariette, VIII, 22.

<sup>7</sup> Vedi lett. cit. al Mariette, VIII, 26. «L'uno di essi, prosegue l'A., rappresenta una marcia di alcune bande di cavalleria ch'escono de' quartieri in sul levar del sole, l'altro una zuffa appiccata fra due eserciti».

<sup>8</sup> Girolamo Zanetti, fratello di Antonio Zanetti il giovane, antiquario stimato e compilatore delle *Memorie* e delle *Nuove Memorie per servire all'istoria letteraria*, in certi suoi ricordi (pubblicati da F. [ederigo] S. [tefani] nell'*Arch. Veneto*, volume XXIX, p. I) ci dà questa notizia intorno alle compere fatte a Venezia dall'Algarotti pel re di Polonia: «in cà Ricci

tore e mosaicista (vedi ZANETTI, op. cit., pag. 558) e l'altro il pittore Giuseppe Camerata (vedi ZANETTI, op. cit., pag. 422 e seg.).

<sup>1</sup> La *Note* reca le seguenti indicazioni:

4 novembre 1743 à Vicence à différents personnes soit pour m'avoir fait voir, soit pour m'avoir indiqué des tableaux; entre autres et surtout à Mr Michel Angelo Uliaco 8 sequins . . . . . L. 176

11 novembre donné de même à Bassano 4 sequins L. 88

14 novembre donné de même à Mantoue 3 sequins L. 66

16 novembre donné de même à Verone 3 sequins, L. 8 L. 74

<sup>2</sup> Vedi lett. dell'A. a G. P. Zanotti, 16 giu. 1743, in ALGAROTTI, *Opere*, XI, 219.

<sup>3</sup> Le «tre storie evangeliche», opera dei tre Carracci, possedute dalla casa Sampieri (vedi LANZI, op. cit., X, 51) ed acquistate dal governo del primo regno italico per la Pinacoteca di Milano.

<sup>4</sup> Il celebre quadro di San Pietro e San Paolo, passato anch'esso da casa Sampieri alla Pinacoteca di Milano (vedi la nota del De Angelis al LANZI, op. cit., X, 80).

<sup>5</sup> Vedi lett. di G. P. Zanotti all'A., 22 giu. 1743, in *Opere*, XI, 222.

<sup>6</sup> 300 scudi romani l'Adamo ed Eva, 200 il quadro del Pasinelli e 50 scudi ciascuno i quattro paesi del Mastelletta.

<sup>7</sup> 4 septembre 1743 donné à Mr Tiepolo qui a été l'entremetteur du marché un présent en argenterie et chocolat pour la valeur de . . . . . L. 1148

Altre 925 lire in argenteria, cera e cioccolatta il Tiepolo guadagnò per senseria fatta nella compera del quadro «Le tre Grazie» di Palma il vecchio e in quelle dei due dipinti del Borgognone.

<sup>8</sup> 4 septembre 1743 payé à Mr Delfino pour le tableau de Holbein 1000 sequins. . . . . L. 22,000

Il quadro, come ricorda l'Algarotti stesso nella lettera ci-



per L. 2150 (100 ducati) due quadri di Sebastiano — un sacrificio alla dea Vesta e un sacrificio a Sileno — lavorati pel reggente di Francia; e casa Meratti, per 250 zecchini (L. 5500), tre quadri di Carlo Meratti « da esso già a quella mandati in dono. L'uno era Gio. Battista fanciullo in atto di adorare Gesù, di un fare tra il Guido e il Guercino; l'altro un presepio, di bella macchia e di grande artificio nel chiaroscuro; il terzo, più piccolo, rappresentava nostra Signora col Bambino che le dorme in braccio, pittura famosissima allora in Venezia ».

A questi l'Algarotti volle aggiungere qualche altro bel pezzo d'autore vivente: due teste, l'una di vecchio, l'altra di vecchia, del bergamasco Bortolo Nazari,<sup>1</sup> buon ritrattista, acquistate per 30 ducati, e per altrettanti due mezze figure — un filosofo e un avaro — di Giuseppe Nogari;<sup>2</sup> un pastello del famoso Liotard, rappresentante un Stubenmädchen, del costo di 120 zecchini, cioè L. 2640; e infine una grande tela del Tiepolo raffigurante: Il convito di Marcantonio e di Cleopatra, pagata profumatamente, cioè la somma di L. 6600 (300 zecchini).

I quadri così raccolti non furono accompagnati in Germania dall'Algarotti, che ottenne una nuova e più lunga licenza; ma furono spediti nel maggio del 1744 al re di Polonia. Il quale dovette essere assai soddisfatto della merce e dei prezzi italiani: tanto è vero che nell'autunno dell'anno successivo con 100,000 zecchini faceva man bassa della galleria di Francesco III, duca di Modena, e spogliava l'Italia di altri cento bei quadri.

LUIGI FERRARI.

**Tre sculture di Francesco di Simone Fiesolano.** — Alcuni anni sono il prof. Venturi fece oggetto delle sue indagini<sup>3</sup> l'attività di questo scultore toscano e ne ricostruì la personalità artistica appena adombrata dal Vasari e, in tempi più vicini a noi, dal Perkins,<sup>4</sup> determinando con sagace osservazione le opere che, oltre a quelle storicamente certe, debbono essergli attribuite, tanto in Toscana che in Romagna e nell'Umbria.

Specialmente in Romagna, da Bologna a Rimini, il Fiesolano sparse i suoi lavori in gran copia, tanto che Imola e Forlì, oltre alle altre due città, conservano ancora opere di sua mano, di cui il Venturi rese conto, raggruppandole coi lavori di Firenze, di Fiesole, di Monteluce e d'Ostiglia.

a S. Maria Maggiore furono venduti a lui quattro bei quadri a basso prezzo ». Ma la *Note* non ci dice nulla di tale acquisto; che, forse, non è se non una delle tante inesattezze in cui, come notò già il NERI (*Giorn. st. d. lett. it.*, VII, pag. 306), lo Zanetti cade nella breve pagina delle sue *Memorie* dedicata all'Algarotti.

<sup>1</sup> Vedi LANZI, op. cit., VII, 135.

<sup>2</sup> Vedi ZANETTI, pag. 435; LANZI, VII, 137.

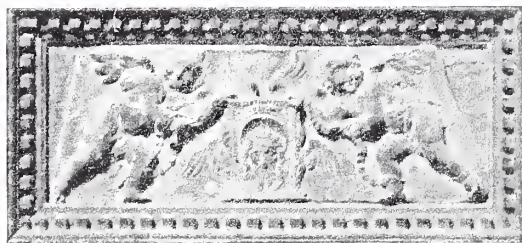
<sup>3</sup> Cfr. *Archivio storico dell'Arte*, anno V, fasc. VI.

<sup>4</sup> Cfr. *Les sculpteurs italiens*, tome I, pag. 223.

Siamo ora in grado di indicare agli studiosi altre tre opere di Francesco di Simone, a Bologna, a Lugo e a Solarolo, delle quali nessuno finora si è occupato rettamente.

La scultura di Bologna si trova nel Museo civico, dove fermò l'attenzione del prof. Venturi qualche anno fa, sicchè egli la giudicò subito lavoro del nostro artista e si propose di illustrarla brevemente, ma ne smise il pensiero allorchè seppe che altri ne avrebbe disserito negli atti e memorie della regia Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna. Ciò che poi non è avvenuto, come cortesemente ci fa sapere l'illustre segretario della Deputazione stessa, professore Brizio.

Si tratta di un ciborietto (V. figura) in tutto simile al bassorilievo che adorna la base del ciborio di Mon-



Museo Civico, Bologna

teluce<sup>1</sup> presso Perugia. Due angeli poggiano la mano destra sopra un'edicola che porta scolpita nel mezzo la faccia del Salvatore e con la sinistra afferrano il lungo nastro svolazzante intorno ai loro corpicciuoli.

Il bassorilievo è racchiuso in una cornice rettangolare a grossi dentelli come si riscontrano in parecchi altri lavori di Francesco di Simone e in ispecie nella Madonna di Solarolo. Specialmente il modo di trattare le carni è in tutto caratteristico del nostro scultore, e per convincersene basterà confrontare i due angeli del piccolo ciborio di Bologna coi tanti Gesù bambini scolpiti da lui, a cagion d'esempio con quello della Madonna di via della Chiesa a Firenze.

La scultura di Lugo è rappresentata da un plinto con due genietti che reggono la corona entro cui sta uno stemma, ed è certo l'avanzo di un monumento sepolcrale che dovette ornare la vecchia chiesa di San Francesco, distrutta nel secolo passato per far posto alla nuova collegiata eretta sui disegni di Cosimo Morelli.

Il bassorilievo, così mancante di una delle estremità, fu adattato a servir di fregio ad un camino nella casa Malerbi. La profusione di palme bacellate e lanceolate, i vasi a stacciato, i rosoncini a cinque foglie, le fetucce svolazzanti e soprattutto le pieghe rigonfie delle carni e le ciocche di capelli a forma di baccello di fava nei due genietti ci persuadano ad

<sup>1</sup> Cfr. VENTURI, articolo citato.

attribuire con ogni sicurezza questa scultura a Francesco di Simone, all'autore cioè del monumento Tartagni in San Domenico di Bologna.

Queste due sculture erano finora sfuggite all'osservazione degli studiosi, come più sopra notammo. Della terza invece qualcuno si occupò, ma per varie ragioni non fu rettamente determinata.

La Madonna col bambino che si conserva nella casa comunale di Solarolo, a poche miglia da Lugo e da Imola, e adornò in antico la ròcca — ove dimorò per più di due anni Isabella d'Este, marchesana di Mantova, al cui cognato cardinale Sigismondo quel castello era stato impegnato per 40 mila scudi da Leone X — fu attribuita dalla vivace fantasia degli eruditi municipali, desiderosi di scoprire ad ogni passo un capolavoro, nientemeno che a Donatello. Anzi l'Argnani, <sup>1</sup> in un suo opuscolo, gliela aggiudicava senz'altro, avvalorando il suo proprio, col giudizio dello scultore Salvini e con quello del prof. Corrado Ricci.

Il Municipio fu, parecchi anni fa, in trattative per venderla ad un prezzo elevatissimo (70 mila lire se ben ricordo, con cui avrebbe provveduto alla erezione di un piccolo ricovero di mendicità), ma il Governo fece sapere che non avrebbe permesso l'esodo della interessante opera d'arte, specialmente perchè allora correva sulle bocche di tutti il nome del grandissimo scultore fiorentino come autore della medesima.

Se non che il de Fabriczy, al sol vederne la fotografia, respinse l'attribuzione dell'Argnani e ritenne trattarsi di un lavoro di qualche scolaro di Antonio Rossellino, rammentando come nel South Kensington Museum, sotto al n. 7622, figuri una riproduzione in stucco contemporanea in tutto identica, se si eccettui lo zoccolo, alla scultura di Solarolo, e che il Robinson nel catalogo qualifica di riproduzione di un'opera importante di uno dei principali maestri fiorentini vissuti sullo scorcio del 1400 e ipoteticamente assegna all'uno o all'altro dei membri della famiglia dei da Majano.<sup>2</sup>

Ma, a nostro modesto parere, come non è il caso di parlare di Donatello, nemmeno per incidenza, così non è neppure il caso di pensare al Rossellino e subordinatamente a uno dei da Majano, in quanto che sia evidente che ci troviamo davanti ad uno schietto lavoro di Francesco di Simone, eseguito nella maniera delicata di Desiderio da Settignano, la cui influenza è manifesta in alcune opere del nostro artista, specialmente nel sepolcro Tartagni già menzionato.<sup>3</sup> Anzi, a chi bene osservi non può sfuggire la somiglianza dei tratti della Madonna di Solarolo con quelli della Speranza, uno dei bassorilievi del monumento funebre in discorso. Il Bambino poi ha i capelli bac-

cellati come si veggono in quello della Madonna di via della Chiesa; identica è pure la mossa con cui il divino infante abbraccia la madre; le grosse pieghe formate dalla carne delle coscie sono similissime a quelle che si riscontrano nel Bambino della Madonna di casa Rossi a Imola,<sup>1</sup> nei due angeli del ciboretto di Bologna e nei due genietti del plinto sepolcrale di Lugo. Si noti ancora che il manto e la veste annodata della Madonna corrispondono perfettamente a quelli della Madonna di via della Chiesa più volte citata, e che finalmente le dita della Vergine sono baccellate come quelle di Barbara Manfredi nel monumento funebre che è in San Biagio di Forlì, dal Venturi giustamente riconosciuto come opera autentica del nostro scultore.

Non è meno palese la mano di questo nella straricca decorazione che incornicia il bassorilievo. Infatti i pilastri sono identici, nei fregi con vasi fiammeggianti delle candelieri e nei capitelli tutti adorni di palme, a quelli del ciborio di Monteluca e della porta del palazzo Bevilacqua in Bologna, e le due cornucopie ripiene di frutta collocate sopra il cornicione sono in tutto simili a quelle che sopportano il già ricordato tondo nel palazzo Rossi ad Imola.

Il de Fabriczy confrontò <sup>2</sup> la Madonna di Solarolo con un bassorilievo attribuito al Rossellino, esistente nella collezione Ambras a Vienna, e col medaglione posto al disopra del sarcofago nel monumento del cardinale di Portogallo a San Miniato al monte, e ne dedusse esser lavoro di uno scolaro un po' impacciato, ma certamente molto valente, del Rossellino stesso.

Ma adesso, con la scorta del Venturi che seppe, come già si è detto, darci un catalogo dei lavori di Francesco di Simone, mettendone in rilievo le influenze da lui subite e le caratteristiche che lo distinguono, è agevole cosa il riconoscere come questa Madonna di Solarolo — davanti la quale forse ha pregato la più gloriosa dama italiana del Rinascimento — sia opera certa dell'abilissimo Fiesolano.

E se un dubbio potesse rimanere circa il gruppo della Vergine col Bambino, basterà a disperderlo l'esame della cornice, dove specialmente risalta la vera originalità del nostro artista, che diede alla Italia — come scrive il Venturi — modelli ornamentali del più squisito gusto.

GIOVANNI BEDESCHI.

**Bartolomeo Veneto e Alberto Dürer.** — Nel passato numero dell'*Arte* è stato riprodotto da Adolfo Venturi un magnifico ritratto di Bartolomeo Veneto, conservato nella Galleria Crespi di Milano.

Nell'osservarlo attentamente ho notato un partico-

<sup>1</sup> Cfr. ARGNANI, *Illustrazione di una scultura donatellesca esistente a Solarolo di Romagna*, ecc. Faenza, Conti, 1886.

<sup>2</sup> Cfr. *Archivio storico dell'Arte*, anno I, fasc. 8, pag. 331.

<sup>3</sup> Cfr. VENTURI, articolo citato.

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Articolo citato.





Incisione di Alberto Dürer (Bartsch: 131)



lare che può essere di qualche interesse per gli studiosi. Dal vano che s'apre a foggia di finestra nello sfondo del ritratto, si scorge un'amena campagna dove galoppa a furia un cavaliere seguito da un armigero che corre. Le due figurine sono copiate senza mutamento dalla silografia di Alberto Dürer, che nel catalogo del Bartsch porta il numero 131.

La stampa del Dürer è fra quelle di soggetto enigmatico ed inesplicabile e fa riscontro a quell'altra dov'è raffigurato Ercole che finisce a colpi di clava due cavalieri (B. 127). Queste due silografie sono state composte dal Dürer nel primo decennio del 1500. Il ritratto di Bartolomeo Veneto è contemporaneo dell'altro nella collezione del capitano Holford, che ha la data del 1512.

Il maestro italiano, trovandosi davanti l'incisione tedesca, in uno di quei momenti di pigrizia che toccano a tutti, attirato dalla scena vivace, copiò senz'altro tutto, non trascurando nemmeno i particolari del costume forestiero, che non è d'accordo colla veste schiettamente italiana del gentiluomo ritratto. Egli non evitò nemmeno di riprodurre tale e quale il gesto di sorpresa del cavaliere, che nelle stampe del Dürer ha la ragione d'essere, giacchè si suppone ch'egli sproni il cavallo per accorrere in soccorso dei due compagni malmenati da Ercole, mentre appare strano nella quiete della bella campagna di Bartolomeo.

Quanto allo sfondo di paese, il nostro pittore non — o. Bacco presso S. Martino de Monti. In uno di essi...

ha preso nulla dal Dürer, nemmeno quel castello aguzzo in riva all'acqua, che tanti incisori italiani del Cinquecento hanno disegnato nei loro sfondi di paese.

FEDERICO HERMANIN.

**Di alcuni disegni di Giusto pittore tratti dall'antico.** — Friedrich Hauser, nel libro *Die neu-attischen Reliefs* (Stuttgart, Wittwer, 1889), nota che, intorno al cratere di Salpion, si possono raggruppare le rappresentazioni di tre tipi neo-attici, da lui distinti coi numeri 22, 23 e 24. Tali tipi si riscontrano nel bassorilievo scoperto in Ercolano e qui riprodotto, con le figure in un ordine differente da quello di Salpion (e cioè che si succedono da sinistra a destra, non in modo che al 22 faccia seguito il 24 e a questo il 23); l'altro, pure su lastra rettangolare, esistente al *British Museum*, che fu scoperto nel 1775 a Civitavecchia, coi tipi nell'ordine uguale a quello del bassorilievo d'Ercolano, 22, 23, 24; un terzo nel Louvre, pure su una lastra rettangolare e coi tipi in questa stessa distribuzione, proveniente, a quanto si congettura, dal palazzo Rondanini di Roma, poi che nel diario di Cassiano Dal Pozzo si legge che in casa del signor Alessandro Rondanini si trovavano: « Tre pezzi di cinque o sei palmi l'uno di mezzo rilievo di marmo bianco, che furon trouati nelle rouine d'un Tempio, si credeva d'Apollo



Bassorilievo proveniente da Ercolano. Museo Nazionale, Napoli



nell'altro tre baccanti, maschi e femmine, col Tigre o Panthera che sia ».

Lo stesso Hauser c'insegna che nel libro di schizzi di Giuliano da Sangallo, nella Biblioteca di Siena, si trova un disegno tratto da un bassorilievo coi tipi 23, 22, 24, e cioè in un ordine non conosciuto fin qui. L'autore suppone che siasi perduto il modello del Sangallo, o che questi lo ricavasse da una base triangolare recante gli stessi tipi. Il Müntz lo ha riprodotto nella sua *Histoire de l'art pendant la Renaissance* (I, 9) e nelle *Mémoires de la Société des antiquaires de France* (XLV, 1885).

L'Hauser dà inoltre un elenco delle basi triangolari che recano i tipi suindicati: una nel Museo Capitolino, una seconda a Newby Hall; e ricorda ancora i disegni che riproducono i tipi stessi nel *Codex Coburgensis*, n. 76 (Matz), e nel *Codex Pighianus*, n. 96 (Jahn), e due facce della base in due fogli della raccolta Dal Pozzo, VII, 54 e 55.

Ora Giusto pittore, tracciando le tre figure, che abbiamo qui riprodotte, nel libro dei disegni del Gabinetto delle stampe in Roma, da me illustrato nel volume IV de *Le Gallerie nazionali italiane*, non poteva avere innanzi a sè i bassorilievi, trovati tanti secoli

dopo ch'egli visse, di Ercolano e del *British Museum*; e possiamo domandarci se vide invece quello ora nel Louvre, o l'altro che si suppone perduto e che fu copiato da Giuliano da Sangallo, oppure se ricavò i suoi disegni da una base triangolare recante nelle sue facce le tre figure neo-attiche. A carte 13 v. del libro dei disegni è la baccante che suona i cembali, con la scritta MARMO; a carte 14 v., il baccante con la denominazione HARHVS; a carte 15 v., il satiro tibicino, con la parola MARMO. L'ordine, nelle carte del quaderno, dei tipi sarebbe questo: 24, 22, 23, e cioè all'inversa della disposizione dei tipi stessi nel disegno del Sangallo. Ma il bassorilievo di cui quest'artista lasciò ricordo non corrisponde in parecchi particolari ai disegni di Giusto, riproduzioni assai più ligie all'originale antico. Le indicazioni MARMO, HARHVS, MARMO possono anche lasciarci supporre che Giusto pittore trovasse distaccate l'una dall'altra le tre facce della base triangolare, ove prima stavano quelle figure collegate. Comunque sia, notiamo che Giusto pittore, disegnando con grande precisione i tre tipi neo-attici frammezzo alla sua cronaca figurata, ci dava prova della considerazione in cui si teneva l'antico in sullo scorcio del secolo decimoquarto.

A. VENTURI.

## NOTIZIE VARIE.

### NOTIZIE D'INGHILTERRA.

**Esposizioni a Londra.** — I due grandi avvenimenti di quest'inverno a Londra sono stati l'esposizione di Van Dyck al Burlington House e quella dell'antica scuola fiamminga e del Rubens alla New Gallery.

Dell'esposizione del Van Dyck bisognerà parlare in uno speciale articolo: qui non dirò altro se non che le pitture esposte erano principalmente del suo periodo inglese ed erano imparate da famiglie che le posseggono sin dal tempo di Carlo I, ed in molti casi non erano state ancora mai esposte.

La splendida collezione dei disegni del Van Dyck doveva molto alla generosità del re d'Italia che espose dodici disegni, del signor Bonnat che ne espose tredici e del signor Edmond Huybrechts che ne espose uno. Con una sola eccezione queste erano le sole collezioni estere rappresentate all'esposizione.

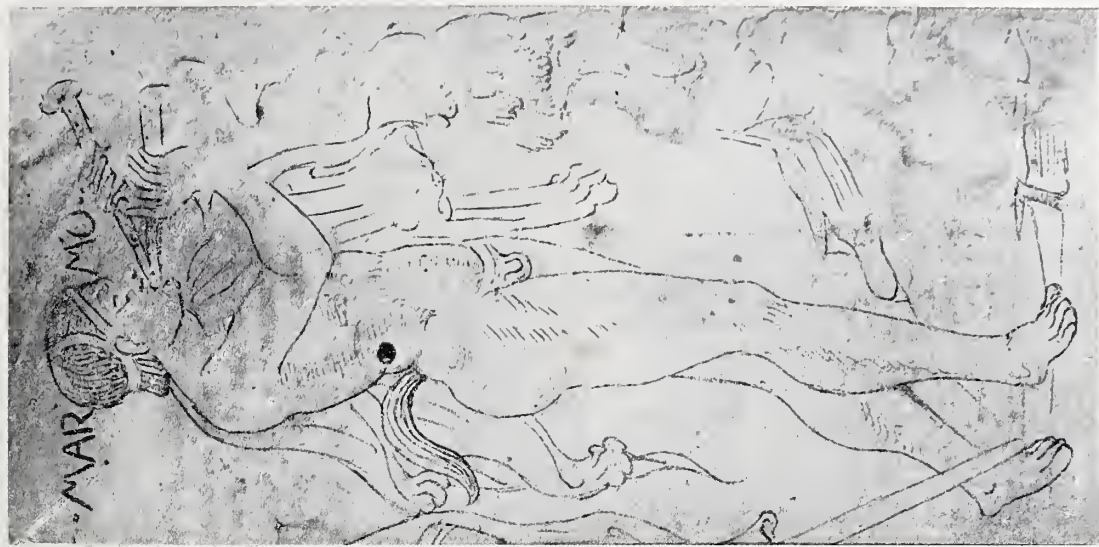
Però ciò che attirò maggiormente e richiamò più di tutto furono le poche pitture del periodo italiano fra gli anni 1621 e 1625. Queste da sole avrebbero dato all'esposizione una fama mondiale.

L'esposizione della New Gallery, se non era ricca di opere originali, era però interessantissima. Un'utile

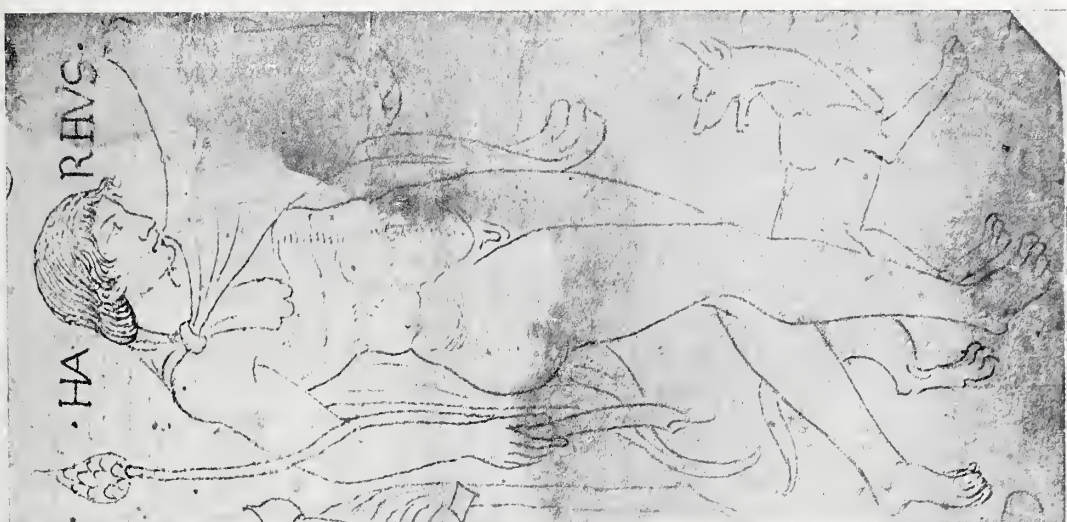
e riassuntiva prefazione al catalogo era stata scritta dal signor Weale, di cui si aspetta con tanto interesse l'opera sul Memling, che verrà prossimamente pubblicata nella eccellente serie di monografie edita dai signori George Bell e figli. Nella prefazione egli tracciava la storia del fiorire e del decadere della vecchia scuola pittorica fiamminga, dal tempo dei manoscritti miniati sino al tempo della decadenza, quando essa si pose ad imitare i grandi maestri italiani.

La maniera italiana era rappresentata da Jan Scorel, Herry de Bles, Bernard van Orley, Jan Gossaert detto Mabuse, Roger van der Weyden, benchè le tre pitture esposte col nome di questo fossero d'origine dubbia. Fra le pitture certe c'era un piccolo dipinto di Jan van Eyck. Notavansi pure la Madonna col Bambino esposta da lord Northbrook, una Vergine col Bambino e Santi del signor F. Bodley, un reliquiario di Gerard David, esposto dal signor Leon de Somzée, che inviò gentilmente all'esposizione otto dipinti; e di Lucas van Leyden il ritratto di un giovane nobile e la *Conversione di Sant'Uberlo*, inviati dalla Galleria di Liverpool.

Le altre pitture erano di grande interesse ed in alcuni casi giustamente attribuite agli antichi maestri; ma per mostrare quanto poco sia conosciuta questa



Galleria Nazionale, Roma  
(Da c. 15 v. del quaderno di Giusto)



Galleria Nazionale, Roma  
(Da c. 14 v. del quaderno di Giusto)



Galleria Nazionale, Roma  
(Da c. 13 v. del quaderno di Giusto)



scuola, dirò che ventotto opere di essa erano segnate nel catalogo colla semplice indicazione: *Scuola fiamminga*.

Speriamo che l'esposizione di Bruxelles della prossima estate chiarirà molte opere discusse della New Gallery.

La seconda sala conteneva opere del Rubens e tele di Gonzales Coques ed Antonis Moor, colà disposte per l'idea di farne la introduzione al Van Dyck.

I Rubens erano in generale repliche delle sue migliori pitture che si conservano nelle varie Gallerie del continente. Di speciale interesse per gl'Inglesi, giacchè non v'è che un solo ritratto del maestro nella National Gallery, erano due ritratti, uno d'uomo, di colorito assai biancastro, imprestato da sir Francis Cook, e l'altro un bellissimo ritratto di donna, che mostra il solito tipo usuale del Rubens, concessa questa dal signor Charles Butler. Dello stesso maestro c'erano anche alcuni abbozzi certamente autentici; il più bello, *La caccia al cignale*, esposto da sir Francis Cook, e otto schizzi per tappezzerie, esposti dal signor A. H. Smith-Barry: questi furono fatti dal Rubens per Carlo I per ornarne le pareti del palazzo di Whitehall; il colore ed il disegno di questi abbozzi ci fanno rimpiangere che la povertà ed i torbidi politici abbiano impedito di porli in opera: vi sono raffigurate scene della vita di Achille.

Il Burlington Fine Arts Club aveva un'esposizione di oggetti in ferro ed acciaio del Rinascimento italiano, disposti con molto gusto e cura dal sig. Starkie Gardner e da alcuni soci. Come si usa sempre nell'esposizioni di questo Circolo, ogni cosa era scelta e disposta in modo che il pubblico inglese potesse apprezzare le migliori opere del Rinascimento italiano nelle sue varie forme.

Scudi, caschi, elmi, pugnali; c'erano poi anche armi da fuoco tedesche ed una collezione di serrature francesi, genere nuovo, esposto per la prima volta in Inghilterra.

Per quest'estate sono promesse le seguenti esposizioni: una di George Romney nella Grafton Gallery, una del Velasquez nella Guildhall ed una dei maestri tedeschi al Burlington Club.

Londra, marzo 1900.

F. A. H.

#### NOTIZIE DI FRANCIA.

**Congresso internazionale di storia comparata a Parigi.** — Dal 23 al 29 luglio 1900 si terrà, a Parigi, il Congresso internazionale di storia comparata. Il Congresso sarà diviso in otto sezioni, delle quali la settima, di cui presidente onorario è il Guillaume ed effettivo il Lafenestre, si occuperà della storia delle arti del disegno.

Il Comitato organizzatore della sezione propone due serie di temi sui quali richiama l'attenzione degli aderenti al Congresso. Eccoli;

##### 1ª Serie. — *Studi storici*:

1º gli antichi (statue, bronzi, terrecotte e vasi dipinti) nei Musei e nelle collezioni private di provincia;

2º gli artisti stranieri nelle provincie francesi (opere e documenti);

3º l'arte francese all'estero (Germania, Inghilterra, Spagna, Ungheria, Italia, Paesi Bassi, Oriente, ecc.);

Architettura, scultura e miniatura dal sec. XII al XIV;

Arti industriali nello stesso periodo (avori, smalti, stoffe ricamate, ecc.);

Pittura, scultura, miniatura, tappezzerie e smalti dipinti dei secoli XV e XVI;

Pittura, scultura, arti del vestiario e del mobilio nei secoli XVII e XVIII;

4º l'iconografia bizantina nell'arte francese del medio evo.

Gli autori di tali comunicazioni e letture sono pregati, per quel che è possibile, di accompagnare la loro esposizione con riproduzioni fotografiche e con disegni.

##### 2ª Serie. — *Insegnamento della storia dell'arte*:

1º dell'insegnamento della storia dell'arte nelle Università e negli Istituti di studi secondari;

2º dei mezzi per costituire grandi collezioni internazionali di documenti fotografici ed iconografici nelle Biblioteche e nei Musei, per lo studio della storia dell'arte;

3º classificazione delle collezioni e ordine dei cataloghi.

Lingua ufficiale del Congresso è la francese; sono però ammesse la lingua latina, la tedesca, l'inglese, l'italiana e la spagnuola, e potranno esserlo pure le altre, purchè della comunicazione possa immediatamente farsi un sunto in lingua francese. Ogni progetto di comunicazione dovrà essere, avanti il 1º giugno, notificato ad uno dei segretari, che sono: E. Bertaux (École normale supérieure, 45, rue d'Ulm, Paris), J. Guiffrey e M. Nicolle (Palais du Louvre, Paris). L'ufficio della sezione decide su l'ammissione dei progetti di comunicazioni, che dovranno ad ogni modo essere del tutto inedite, cioè, non solo mai pubblicate, ma neppure lette ad altro Congresso, Accademia, ecc. Una comunicazione non potrà avere durata maggiore di quindici minuti, salvo che l'assemblea, consultata, non disponga altrimenti. Gli oratori sono pregati di rimettere, dopo ogni seduta, al segretario della sezione un riassunto scritto della loro conferenza.

L'adesione alla sezione di storia dell'arte porta con sè il diritto di assistere a tutte le sedute del Congresso internazionale di storia comparata e di ricevere le pubblicazioni degli atti generali del Congresso, oltre le memorie speciali pubblicate dalla sezione.

## NOTIZIE DEL BELGIO.

**Esposizione delle opere delle scuole primitive di pittura del Belgio e dei Paesi Bassi.** — Il buon successo delle esposizioni tenute negli ultimi anni ad Amsterdam per Rembrandt, a Dresda per Cranach, ad Anversa per Van Dyck, a Madrid per Velasquez, alle quali seguirà prossimamente quella di Harlem per Franz Halz, hanno stimolato un gruppo di uomini politici e di studiosi belgi a radunare, in una prossima esposizione, le pitture disperse dell'antica arte gotica fiamminga. Il Comitato che, posto sotto l'alto patronato di S. M. il re dei Belgi, ha per presidente onorario il barone Van der Bruggen, ministro delle belle arti, per presidente effettivo il Beernaert, presidente della Camera dei deputati e per segretario l'editore P. Wytsman, ha deciso di tenere l'esposizione a Bruxelles e di tenerla aperta dal maggio al settembre nelle sale del Museo di pittura moderna. Il Comitato si rivolge a quanti posseggono di tali opere invitandoli ad inviarle all'esposizione e a contribuire così all'attuazione di un progetto di sommo interesse per la storia dell'arte. Per tutta la durata dell'esposizione i quadri saranno, da una delle grandi compagnie del Belgio, assicurati contro l'incendio e gli altri rischi eventuali. Per maggiori schiarimenti: signor P. Wytsman, 79, Rue Neuve, Bruxelles.

## NOTIZIE DA VENEZIA.

**Due busti del Vittoria.** — A completare la cronaca dell'anno testè finito noteremo fra i più recenti e più pregevoli acquisti di queste Regie Gallerie i due busti dello scultore trentino Alessandro Vittoria, qui appresso riprodotti, importanti non solo per l'arte, ma ancora per la storia veneziana. Si trova di essi notizia nelle *Iscrizioni veneziane* del Cicogna.

A Monselice, il patrizio veneto Francesco Duodo aveva iniziata la costruzione del Santuario delle Sette Chiese, che fu poi compiuta dal nipote Pietro Duodo; ed ivi Alvise, nipote di Pietro, ponendo mano ad importanti restauri, per desiderio di onorare la memoria degli avi, che furono gloriosi nei fasti della Repubblica, collocò, insieme con le iscrizioni, tre busti di Francesco, di Domenico (che fu procurator di San Marco) e di Pietro. Il Temanza li afferma scolpiti tutti e tre dal Vittoria; ma, se nessun dubbio si può sollevare quanto ai primi due, i quali portano anche la firma, non pare che le ragioni dello stile consentano di assegnare all'illustre scultore il busto di Pietro Duodo, opera di mediocre valore, che rimane tuttora al posto ove fu collocato nel secolo XVII. Quelli invece di Francesco e di Domenico, portati a Venezia, furono dalla famiglia Balbi-Valier, erede dei Duodo, venduti al Governo per le nostre Gallerie.

Sono stati collocati nella sala dell'*Assunta*, ai lati del celeberrimo quadro, in condizioni molto adatte perchè se ne possa ammirare il pregio veramente singolare e riconoscerli fra i migliori di Alessandro Vittoria, del quale pur possediamo in tal genere più d'un capolavoro, come i quattro busti che sono nel Seminario patriarcale e gli altri due della *Madonna dell'Orto*, opere tutte ove la vivezza d'espressione e di carattere è congiunta ad una modellatura scrupolosa e quasi perfetta.

**Una tavola di Alvise Vivarini.** — È stata questa una scoperta non meno fortunata.

Nel Sestiere di Cannaregio, non lontano dalla *Madonna dell'Orto*, era un tempo la Scuola di San Girolamo, distrutta nella prima metà di questo secolo. Racchiudeva sovrane opere di pittura: sull'altar maggiore un polittico di Alvise Vivarini (già semidistrutto nella seconda metà del settecento); negli altri altari, quadri di Palma il Giovane, e lungo le pareti varie storie di San Girolamo dipinte da Alvise, da Giambellino, dal Carpaccio; nel soffitto, adorno d'intagli quattrocentistici, era un tondo dello stesso Alvise, rappresentante il Padre Eterno. Di tutte queste opere non rimangono che i due lavori del Carpaccio (rapiti e portati nel 1838 a Vienna nella Galleria imperiale, dove sono ascritti ancora al Carpaccio, benchè molte ragioni si accumulino per dirli del Sebastiani) e il tondo del Vivarini, che ritenevasi finora perduto, e fu trovato poco tempo fa in una casa privata di Venezia, presso gli eredi del pittore Gavagnin. Questa famiglia lo ripete trasmesso dal detto pittore, il quale riferiva di averlo veduto al suo posto nel 1822 e d'essere poi stato testimone dello spostamento; quindi, se si nota che trovasi memoria d'un solo *Padre Eterno* che il Vivarini abbia dipinto con intento decorativo, e che lo stile della sua ultima fase vi si ravvisa facilmente, non pare si debba aver dubbio sull'identificazione di quest'opera, acquistata ora dalla nostra Regia Galleria.

Il Padre Eterno (su tavola d'abete, del diametro di m. 1.62) è in mezza figura colossale, vestito di tunica rossa e manto azzurro, colla destra levata in atto di benedire e con un libro aperto nella sinistra. All'ingiro sono teste alate di cherubini *diurni*. La grande semplicità con cui è condotta la composizione, senza abuso di accessori ingombranti, la posa solenne, il volto sereno, la barba candida lunga, tutto un insieme di figura olimpica dell'Eterno conferisce un carattere ammirevole a quest'opera, la quale ha poi tutti i pregi del disegno e del colore che manifesta nei lavori dell'ultimo periodo il maestro nuranese.

\* \* \*

La necessità di collocare il tondo del Vivarini ha dato occasione a un felice mutamento nella Galleria. La grande sala dei Primitivi aveva nel mezzo del ma-



gnifico soffitto quattrocentesco un tondo, ritagliato da un quadro maggiore di Paolo Veronese, oggetto di cui più facilmente si rilevava l'incongruenza col di-

Il tondo del Veronese (è il caso di parlarne singolarmente come d'un'opera quasi ridonata alla luce, ed anche perchè suscita altri richiami importanti) pro-



Busto di Alessandro Vittoria. R. Galleria di Venezia

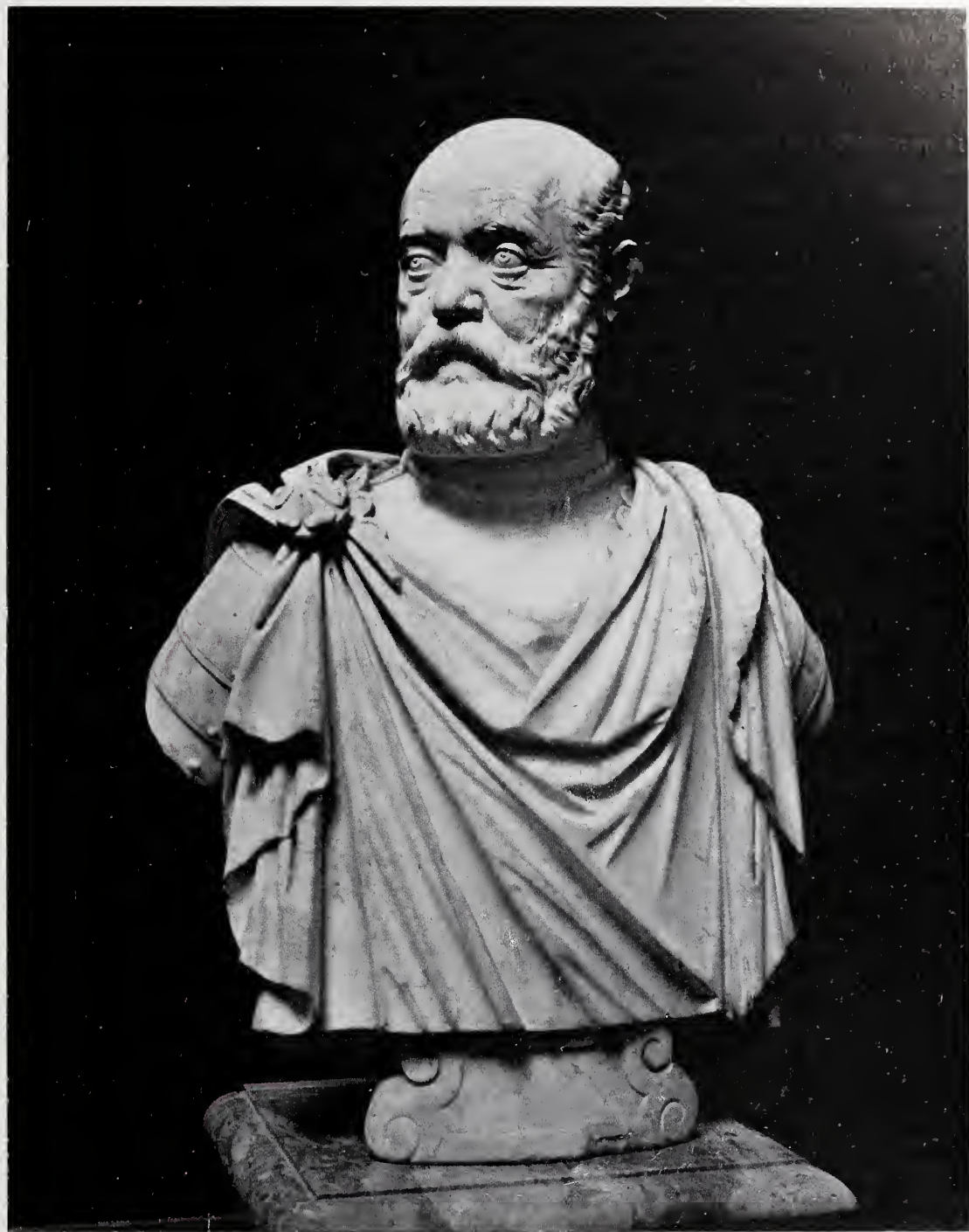
segno del soffitto anzichè il pregio suo particolare, celato da una brutta patina e dalla scarsità di luce, oltre che dalla mutilazione. Smontato questo, vi si sostituì quello nuovamente acquistato, il quale trovavasi in ottima armonia col soffitto, così che ne viene un vantaggio reciproco.

veniva dal soffitto dell'antica chiesa di San Nicoletto dei Frari o della Lattuga, ch'era a pochi passi dalla chiesa di San Rocco e fu completamente demolita ai primi del secolo nostro.

Quello splendido soffitto aveva sette dipinti del Veronese: nel mezzo l'*Adorazione dei Magi*, che oggi

decora il soffitto della sala Bessarione nella Biblioteca Marciana; in fondo, verso l'altare maggiore, un San Francesco d'Assisi, a tondo quadrilobato, attualmente.

Il *San Niccolò*, che è stato ripulito, è di uno splendore ammirabile e degno in tutto dell'insuperato artista, nella composizione, nel disegno delle teste, nella



Busto di Alessandro Vittoria. R. Galleria di Venezia

a Vienna; e, verso la porta, un San Niccolò, della stessa forma, che è questo dell'Accademia di Venezia, ritagliato dei lobi per essere acconciato nel foro del soffitto; agli angoli poi i quattro Evangelisti, che si trovano pure in questa Galleria, ma riuniti in due soli quadri, alterati nella forma e nel colore.

maestria degli scorci, nella luce e nel colore. Fa impressione il vederlo così mutilo, ed è solo sperabile che si possa in qualche modo ripararvi con un'adatta cornice.

**Un frammento** di quadro del Tintoretto si nota pure fra gli acquisti più recenti dell'Accademia; rappresenta



la *Coronazione di spine*, ma non ha intiera che la figura del Cristo. Era posseduto dal signor Dino Concina, il quale lo dice a lui provenuto da Chioggia, nè si sa più oltre; ma quanto all'attribuzione datagli non credesi che possa esservi dubbio, sol che si esamini il nudo, il quale non può suggerire, sì pel disegno che per le ombre, altro nome che quello del Tintoretto.

**Un quadro di Antonio Rosso.** — È una tavola a tempera, dono del cav. Guggenheim alla Galleria dell'Accademia. Antonio Rosso è quel pittore cadorino (di Zoldo) di cui narrano alcuni (e il Lanzi fra essi), non si sa con quanto fondamento, che sia stato maestro a Tiziano; il quadro è quello stesso che il Lanzi vide nell'oratorio di Antonio Zamberlano a Pieve di Cadore. Rappresenta la Madonna col figlio sulle ginocchia e le mani giunte, e con angeli genuflessi ai lati; nel fondo un interno architettonico; in basso la firma OPVS ANTONJ RVBEL. La composizione non manca di armonia, e nelle figure si palesa la ricerca della espressione; ma il colore, sebbene oggi evidentemente deperito, non è troppo gustoso, e il disegno è talvolta meschino e in genere poco sicuro, specie nell'architettura del fondo, condotta con qualche singolarità d'invenzione, ma con assai debole scienza di prospettiva. Il che naturalmente nulla toglie al pregio che ha il quadro per la Galleria e per gli studiosi dell'arte.

**Le trifore del Palazzo Ducale.** — La dibattuta questione delle trifore da ricostruire si può considerare ormai risolta in senso negativo, dopo l'esame serio che ne ha fatto e il parere competente che ha espresso il prof. Pietro Paoletti, a ciò incaricato dalla *Società per l'arte pubblica*.

Come è noto, i finestrini delle due facciate esterne del Palazzo erano in origine scompartiti a trifore con colonnette a cordoni elicoidali e alti intrecci a traforo; l'incendio fatale del 1577 avrebbe ridotto in tali condizioni i marmi e le pietre di quelle trifore da consigliare a toglierle tutte, fuorchè quelle ad oriente, rimaste incolumi. Quali ne siano state le ragioni, è certo che la Signoria, col suggerimento e coll'accordo di Antonio Da Ponte e di altri valentissimi artisti trovò conveniente (non certo per amore di economia) di mantenere quella mutilazione; nè si potrebbe oggi con molta tranquillità di coscienza abbandonare al criterio dei restauratori un'opera che non tentò quelle sapienti persone. E se non è da negare che il ripristino conferirebbe eleganza alle facciate, non meno dell'eleganza è da tenere in conto il dovere di conservare al venerando palazzo l'impronta nobiliare di vetustà che purtroppo è stata in diverse parti alterata; infine va tenuto conto soprattutto d'un argomento che può dirsi capitale, del fatto, cioè, che le pitture oggi esistenti nelle sale del Maggior Consiglio e dello

Scrutinio furono fatte quando i finestrini erano del tutto liberi e vuoti come sono adesso; perciò non sarebbe, tanto più che esse hanno cominciato ad annebbire, un accorto provvedimento quello che riducesse notevolmente la luce nelle due sale immense, le quali certo di luce non abbondano, e rendesse quindi peggiori le condizioni di visibilità dei tanti tesori artistici ivi esposti « ed oggi e per l'avvenire meno che mai bisognosi di nuove ombre e penombre ».

**Il palazzo di Bianca Cappello.** — Di questo edificio, famoso non tanto pel nome che gli è legato quanto pregevole per valore artistico, l'attuale proprietario sta iniziando il restauro coll'ammirevole intento di riparare alle manomissioni che subì, specie in questo secolo, e di ridonargli, per quanto è possibile, quell'aspetto che aveva nei tempi migliori, impedendone per tal modo anche l'ulteriore deperimento.

Il palazzo fu in origine di stile gotico, ma la facciata venne poi ricostruita da Pietro Lombardo, la cui vaga architettura vi si ammira anche adesso, sebbene le condizioni generali di conservazione siano alquanto tristi.

**Un affresco a Padova.** — Nella chiesa di Santa Sofia, ragguardevole anche dal lato archeologico, l'abside era stato, forse da qualche secolo, ristretto mediante la costruzione di un muro concentrico, il quale celava completamente la parete primitiva. Su questa appunto, per un'apertura praticata nel secondo muro, si è trovato un affresco, raffigurante una Madonna in trono con due piccoli monaci inginocchiati ai piedi e due santi ai lati. Il parroco della chiesa, desideroso di rintracciare un dipinto, che, secondo il Vasari e lo Scardeone, il Mantegna vi avrebbe lasciato all'età di 17 anni, ha creduto di poterlo riconoscere nell'affresco in questione; ma l'ipotesi non sembra che possa ritenersi fondata, poichè nessuna traccia vi è della maniera del Mantegna e neppure della scuola dello Squarcione. Il prof. Alessandri, che vi si è recato ad esaminarlo per incarico dell'Ufficio regionale e ne ha poi fatta una relazione, ritiene che l'autore del dipinto appartenga alla scuola capitanata da Altichiero e da Jacopo Avanzi, e che non possa in alcun modo mettersi innanzi il nome del Mantegna, giacchè, per quanto giovane potesse costui essere stato, avrebbe certo fin d'allora manifestati i caratteri di quello stile suo particolare che palesò poi a breve distanza nella lunetta della chiesa del Santo e non molto più tardi nella cappella degli Eremitani.

È utile, in ogni caso, demolire il muro più recente, perchè l'affresco, sebbene di autore ignoto e non d'importanza eccezionale, ha pur valore e merita di essere rimesso alla luce; in secondo luogo perchè si otterrebbe contemporaneamente un altro vantaggio, quello cioè di liberare alcuni eleganti capitelli bizan-

tinii, appartenenti ad un colonnato che decorava internamente l'abside e che è stato poi incastrato nel muro.

A. ROMUALDI.

**Per Venezia.** — Poichè il municipio di Venezia intende di costruire il ponte su la laguna e di congiungere la città alla terraferma, la *Gazzetta degli artisti* e il Comitato per la difesa del carattere artistico di Venezia, promuovono un'agitazione perchè non venga attuato il barbarico provvedimento che, alterando tanta parte dell'incantevole caratteristica fisionomia della città nobilissima, non gioverebbe neppure a quelli interessi del commercio e del movimento economico che si dice di voler tutelare. Ad iniziare la propaganda, a preparare la lotta hanno, quanti in Venezia conservano il culto dell'arte, deciso, in attesa di meglio, di pubblicare un numero straordinario della *Gazzetta degli artisti* e di raccogliere in esso il giudizio e la protesta di quanti onorano l'arte, la letteratura, la scienza. Coloro che vorranno inviare scritti o adesioni, potranno rivolgersi alla *Gazzetta degli artisti*, Venezia, San Luca, Corte del Teatro, 4613.

#### NOTIZIE DEL PIEMONTE E DELLA LIGURIA.

**Esposizione fotografica.** — A pochi giorni di distanza Torino ha veduto seguirsi all'esposizione dei quadri del compianto Quadrone la mostra fotografica italiana. Non è mio compito discorrere partitamente di essa, nè osservare se, corrispondendo alle zelanti cure del Comitato promotore, presieduto dal cavaliere E. Sambuy, rappresenti lo stato moderno della riproduzione fotografica. Dei grandi gruppi di fotografie a soggetti «umani», di panorami lontani e vicini, di scene marine ed alpine — quest'ultimo specialmente rappresentato in modo mirabile — non posso occuparmi: solo accennerò a quelle raccolte che hanno qualche interesse dal punto di vista della storia dell'arte. Le sale della Permanente sono ampie e bene illuminate, ma pure la necessità di collocare in vista migliaia di fotografie più o meno banali ed insignificanti, aveva relegato a grande altezza alcune di quelle più interessanti il nostro studio; come anche la convenienza di tener distinti i vari espositori aveva portato alla dispersione del materiale nelle varie sale della mostra.

Ricordo anzitutto, a titolo d'onore, l'Unione degli escursionisti, che dalle gite attraverso ai luoghi più celebri della regione piemontese raccoglie una discreta messe di ricordi artistici.

Molti dei castelli piemontesi, molte chiesette dimenticate sono rappresentate in quella serie, e le grandi e belle riproduzioni del Richard di Parigi, col suo Verascope, sono lì a dimostrare quali frutti per l'insegnamento e per l'illustrazione dei monumenti si

possa ricavare anche da piccole ma nitide fotografie, quali può, senza grave incomodo, raccogliere un viaggiatore per mezzo dei piccoli e perfezionati *coack* moderni.

Cito alcune fotografie di castelli saluzzesi ed albeni del sig. Peyrot e la bella serie del Sambuy che ha riprodotto i vari castelli valdostani, dedicando molta attenzione al mirabile maniero di Verrès, riprodotto con grande ricchezza di particolari; accanto a lui ricordo il veterano della fotografia monumentale piemontese, l'avv. Secondo Pia, che è già noto in tutte le mostre fotografiche e che alla presente ha dato, oltre alla fotografia di quel discusso monumento che è la Ss. Sindone, della cappella del Sudario di Torino, la riproduzione completa delle sculture dell'arco romano di Susa, che sarà ornamento insigne dell'opera illustrativa del prof. E. Ferrero.

Un interessante complesso è quello delle vecchie case rustiche piemontesi del sig. Alberto Grosso, che ha raccolto molti di quegli elementi che servirono di modello al borgo medievale di Torino; come anche mi piacque la raccolta della *Torino che scompare*, del sig. Gabinio, che illustra quelle parti della vecchia capitale sabauda sacrificate al piccone demolitore, e specialmente la casa del Vescovo o dei Romagnano, che sarà tra breve distrutta.

L'Accolti ed il Cantù hanno pure soggetti artistici, e così anche il Santini, che ci offre una serie di monumenti pinerolesi, tra i quali la casa dei principi d'Acaia, in tempo poco lontano restaurata.

Il conte Amedeo di Roasenda e del Melle ha una serie egregia di monumenti; non solo ci ha dato il castello della sua famiglia, insigne esempio dei castelli-villa della fine dell'età feudale, ma ci offre monumenti meno noti e pure tanto interessanti, come il fiero Castel Govone, sopra Finale, le belle tavole della chiesa di San Biagio di Finalborgo, attribuite ad ignoto lombardo, forse il Fazolo, ed altri ricordi di peregrinazioni artistiche. Il Vochieri, nome caro agli studiosi, ci dà l'esempio dell'aiuto che può venire alla illustrazione di una contrada dall'opera paziente di un fotografo che nello stesso tempo sia abile alla riproduzione ingrandita dalle sue prove; una bella serie di monumenti baresi e della Terra d'Otranto offre elementi di studio per lo storico dell'arte, come per il preistorico.

Il conte ing. Giovanni Sanvitale ha eguagliato i più egregi professionisti italiani ed esteri con le sue riproduzioni di opere d'arte fatte col metodo di gome bicomate; la Madonna del Francia e quella del Parmigianino hanno conservato nelle sue riproduzioni la mirabile freschezza dell'originale.

Come riproduzioni di quadri sono da ricordarsi quelle dell'avv. Gualini, che ci presenta 10 quadri del Quadrone; Sambuy, che ci dà vari quadri del Grasso, riprodotti con i migliori processi artocromatici.



La brevità dello spazio non m'impedisce di far cenno dei vari espositori della classe delle arti fotomeccaniche, che di giorno in giorno mostrano di saper con tanto sforzo seguire i bisogni della ricerca artistica.

Alle splendide *fotogravures* della Società di Berlino edite dal Franz, alle mirabili riproduzioni di quadri del Rembrandt, presentate dal Rosenberg-Sellier, gli istituti italiani, in gran parte assenti dalla mostra, non avevano grandi cose da contrapporre. Dei piemontesi devo ricordare la ditta Nebiolo di Torino, con saggi della riproduzione per giornali artistici. La casa dell'ing. G. Molfese, che ora si è illustrata con l'insigne lavoro dei *Monumenta paleografica pedemontana*, editi per merito della Deputazione di storia patria, presenta riproduzioni di molti affreschi di palazzi piemontesi; ricche pure le mostre dei sig. Charnet e Tamagnone, anch'essi specialisti per affreschi e decorazioni di ville, come le ville Emo e Fazolo, ecc. Debbo anche rammentare il Taccuino Senese di Giuliano Sangallo, edito a Siena dal Falo, nel 1898, e le tavole dell'Arte sacra laudense del Marchi, che sono tutte buone prove del fiorire d'industrie nuove anche nel nostro paese.

Alcune applicazioni della fotografia all'insegnamento avvennero anche durante la mostra; ricordo, oltre agli studi radiografici e delle fotografie a luce artificiale, alcune conferenze su argomenti artistici: notevolissima quella del Masoero, di Vercelli, che tenne sulla scuola vercellese una brillante conferenza, resa più attraente da una copiosissima serie di proiezioni luminose con fotografie assai bene riuscite.

**La casa del Vescovo.** — A Torino le esigenze dell'igiene e dell'edilizia vollero sacrificata la casa detta del Vescovo o dei Provana di Collegno esistente in via Porta Palatina nel centro della vecchia città, singolare esempio di casa medievale a grandi saloni soffittati, con verande e porticati aperti di grazioso aspetto. Ne venne però eseguito uno studio ed uno dei soffitti, diligentemente smontato, venne dal Municipio conservato nell'attesa di poterlo a suo tempo ricostruire in qualche sala di Museo.

Del resto a Torino, dove il Castello medievale riunisce tanti esempi delle arti e delle industrie dei secoli di mezzo nella regione pedemontana, venne già fatta un'ampia ammenda per la passata guerra contro l'antico, di cui si sono rese colpevoli le generazioni che ci precedettero.

**Scavi del palazzo reale.** — Se abbondanti di risultati per l'archeologia classica furono gli scavi del palazzo reale, che ci dettero il Teatro della colonia Augusta, molto magri furono i risultati dal punto di vista delle antichità medievali; poche e misere tombe cristiane ed una iscrizione frammentaria, su lastra marmorea circondata da nodi a semplice intreccio dell'VIII-

IX secolo, sembra riferirsi, secondo l'esame di un maestro dell'epigrafia cristiana, il conte C. Cipolla, alla istituzione della canonica di San Salvatore, per opera del vescovo Reginiro, sul cadere del secolo IX.

**Museo civico: Altare della Certosa di Pavia.** — Nelle notizie dei fascicoli precedenti, a proposito dell'acquisto fatto dal Museo civico del calco dell'altare della chiesa di Carpiano, argomento degli studi del Santambrogio, uscii dalla « mia » regione; continuando la scorribanda, mi permetto di segnalare qui all'attenzione dei lettori un bell'articolo che sull'altare e sull'opera del Santambrogio ha pubblicato Eugenio Müntz, nel n. 39 della *Chronique des Arts* (16 dicembre 1899), e che sarà la più dolce ricompensa che il fervido ricercatore potesse desiderare. Mi duole che la brevità dello spazio concessomi m'impedisca di riferirle qui, e per intero, e di pagare così in miglior modo un tributo doveroso di affetto al mio caro amico Santambrogio.

**Il bimillennio d'Ivrea.** — Ivrea, « la bella », si apparcchia a festeggiare una data che molte città del mondo le debbono invidiare, il secondo millenario della sua fondazione, e perciò ha in animo di attendere a vari lavori che illustrino e rischiarino la sua storia ed il suo passato d'arte.

Per cura del presidente on. Pinchia, sono in programma, insieme colle esposizioni, male consueto nelle feste, anche riproduzioni di tradizionali festeggiamenti locali ed i *restauri del chiostro del duomo*, costruzione che precede il 1000, e del celebre *Castello*, che « specchia le sue rosse torri in grembo alla cerulea Dora », una costruzione militare del secolo XIV, nella quale con fatica l'occhio sagace del restauratore di castelli per eccellenza, l'arch. Alfredo d'Andrade saprà far rivivere le forme antiche rovinata in parte dallo scoppio delle polveri, ma più ancora dalla meschinità di chi trasformò il castello principesco in carcere mandamentale. Anche al chiostro del duomo, costruzione del X-XI secolo, si progettano lavori d'isolamento e di restauro.

Poco lungi da Ivrea si profila maestoso sull'orizzonte, alto sulla lieta collina, il *castello di Montalto*, noto a quanti percorrono la valle d'Aosta: a preservarlo dalla rovina è oggi intento il barone S. Casana, sindaco di Torino e degli studi d'arte egregio cultore.

**Santuario di Serralunga di Crea.** — Meno famoso del Santuario di Varallo è quello di Crea, che venne fondato dalla principesca famiglia dei marchesi di Monferrato, accresciuta dai Gonzaga, e poi lasciato per secoli in preda ad una meschinità più trista dell'abbandono. Mentre attendiamo lo studio che sul Santuario prepara un dotto cultore di storia e d'arte monferrina, l'avv. Francesco Negri, mi è grato accennare che la chiesa raccoglie notevoli traccie dell'arte

pedemontana, insieme con un riflesso di quella lombarda. In una delle cappelle dell'abside, si conservano gli affreschi, pur troppo assai oscurati, del martirio di Santa Margherita, con scene vivacissime riferibili a qualche artista lombardo, o forse anche pavese, dello scorcio del 400. La chiesa ha anche una bella tavola del Macrino, datata e firmata, di cui discorse il Fleres, nelle sue belle pagine sul Macrino, ed oltre a questa alcuni affreschi di Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo, fatti al tempo in cui il maestro non era ancora un mercante dell'arte.

Ma pregevoli per l'arte loro erano i gruppi plastici di Giovanni Wespin, detto il Tabacchetti, che lasciò qui le prove della sua feconda opera, pur troppo maltrattata dal tempo e rovinata dalla stupidità di coloro che dopo di lui manomisero il santuario. Si può dire che solo una cappella, quella del martirio di Sant'Eusebio di Vercelli, si conservi integra e, se non sana, almeno sanabile; e l'Ufficio regionale, con l'aiuto del Comune di Vercelli e di quella curia, conta di fare lavori conservativi di quel gruppo che ha figura di un verismo audace e penetrante, e degli affreschi del Moncalvo, dove spira un riflesso gaudenziano, che l'artista andò gradatamente perdendo.

Sulla *Regione novarese* poco ho da segnalare. Troppo scarsi, in confronto ai bisogni ed al valore storico e monumentale del tempio, furono i lavori di restauro fatti alla chiesa di San Giulio all'isola d'Orta, specialmente diretti ad impedire la scomparsa di un tratto d'affresco, di maestro ignoto del principio del XVI secolo, rappresentante la Trinità fra un coro di santi; l'operazione fu condotta dagli Stefanoni di Bergamo, ai quali si augurano altri lavori per il vantaggio dei monumenti di questa regione.

A Novara, per cura di quel municipio, e massime per l'interessamento del signor avv. Tarello, regio ispettore dei monumenti, e dell'ing. Bronzino, furono fatti alcuni saggi nella fronte interna del palazzo del Tribunale, un giorno sede del palazzo del Comune. Da questi saggi risultò che la fascia di affreschi con interessanti scene della vita comunale novarese del secolo XIV è un residuo di tutta una decorazione di stemmi ed armi di podestà, la quale avvivava il fiero aspetto del palazzo, del tipo dei Broletti ed Arengarii dei Comuni lombardi.

Se le trasformazioni successive rendono impossibile un completo restauro dell'edificio, si sono però raccolti sufficienti elementi per restituire l'aspetto primitivo della facciata; ed è da augurarsi che Novara voglia riavere la testimonianza monumentale del suo periodo di libertà comunale, non breve nè ingloriosa.

**Chiesa parrocchiale a Gattinara.** — Una delle chiese che hanno sofferto le conseguenze di megalomanie recenti è la parrocchiale di Gattinara, di cui

non rimase che la facciata, modesto esempio di quelle fronti decorate in terrecotte stampate, quali si danno a Vigevano, a Robbio, a Sannezero Sesia, a Mortara, ecc. Mentre si costrusse un'enorme rotonda, che va già fendendosi in più parti, si lasciò mal ridotta la facciata, la quale ora sarà restaurata per cura dell'Ufficio regionale dei monumenti.

**Chiesa di San Bernardo a Vercelli.** — Anche la chiesetta di San Bernardo in Vercelli fu per la massima parte atterrata per dar posto ad una chiesa moderna, di stile romanico, ma che con la banalità dei suoi particolari modernizzati, con l'indiscreta sua mole, schiaccia quel poco che resta della navata primitiva; e così Vercelli, che pure ha il suo Sant'Andrea, come tipo preclaro d'arte romanica, con influenza esotica, ha perduto uno degli elementi del suo passato, senza acquistare una bella chiesa moderna.

**Il Palazzo di San Giorgio a Genova.** — Per Genova la questione che ora maggiormente ferve è quella del Palazzo di San Giorgio, che vide tante battaglie di pensiero e di interessi, e già un'altra volta richiese una decisione della Giunta Superiore di Belle Arti e di una speciale Commissione. È noto come il Ministero dell'istruzione ha iniziato da vari anni il restauro del Palazzo, il quale risulta costituito da varie parti, sorte in tempi diversi: una parte antica che è un palazzo rettangolare, racchiudente un cortile, un giorno a quattro fronti con ampie finestre quadrifore e trifore, con elegante e severo portico, costruzione di grande bellezza severità, come rese evidente il restauro diretto dal D'Andrade e lo studio fatto dal Boito nelle sue *Questioni pratiche di Belle Arti*. A questa si aggiunsero alcune costruzioni nella metà del quattrocento, ed un grande corpo nel 1571, decorato con grandiosa decorazione architettonica in affresco di Lazzaro Tavarone, ora assai malandata. Il Governo francese prima, poi quello piemontese, ed il nostro nei primi decenni, lasciarono in pieno oblio quel glorioso palazzo, che fu adibito per Ufficio di dogana e fu per ciò trascurato, tanto che l'indovinarne il pregio artistico fu difficile cosa. Resa inutile la demolizione di una parte di esso per l'apertura del portico verso la stretta via del Commercio, ora si vuole da un'impresa privata trasformare il palazzo in un immenso gabbione, in un alveare di uffici, col pretesto di farvi una Borsa del commercio, ma realmente per farne una speculazione vera e propria, più o meno mascherata col nome di restauro.

A Genova, dove lo spazio, specialmente in quel porto, è esternamente scarso e ricercato e quindi carissimo, l'idea di far in quel palazzo una Borsa di commercio ha trovato grande favore, come pure trovò appoggio ed offerte finanziarie la proposta di azioni al portatore, a 7.40 per cento, con cui i progettisti



attrassero a sè il mondo degli speculatori genovesi. Ma contro questa speculazione si mossero tutti gli artisti e gli amatori delle memorie storiche monumentali di Genova, che gridarono contro un progetto che sarebbe stato una vergogna per Genova. Siccome tuttavia in tutto questo movimento c'è un fondo di vero, cioè il bisogno pei genovesi di una Borsa del commercio, dove commercianti facciano i loro affari al riparo delle intemperie e senza pericolo di essere schiacciati dai carri o urtati dai facchini, e c'è anche un grande malcontento per l'enorme lentezza con cui procedono i lavori di restauro governativi, sicchè il grande palazzo rimane o vuoto o molto male impiegato, così è ormai necessario che si muova la complessa e lenta macchina burocratica, che si accordino tutte le Amministrazioni che hanno interesse a finire, con vantaggio generale, una penosa questione; cosicchè al restauratore del monumento, al solerte Daudrard sia dato il mezzo d'un lavoro pronto e rapido che dia all'arte un monumento, ed al commercio un locale dove, se non proprio con tutti i comodi moderni, almeno con sufficiente opportunità ed incomparabile decoro, si possano alloggiare gli uffici per la Borsa del commercio.

**Affreschi di Giusto d'Allemagna in Santa Maria di Castello di Genova.** — La pregiata composizione del maestro tedesco, finissima gemma esotica sul suolo genovese, venne anni sono racchiusa in una specie d'armadio vetrato che, riflettendo la luce che entra largamente dalle ampie finestre della galleria di Santa Maria di Castello, le toglie tanta parte dell'effetto; si affretta coi voti il momento in cui questo riparo molto ingombrante e poco utile possa essere rimosso, mentre V. Bigoni con sobria mano e sotto la guida di esperti maestri dell'arte del restauro, riparerà gli stacchi degli intonachi e gli scrostamenti dei mirabili affreschi che si conservano nelle volte e nelle pareti della galleria di quel chiostro di domenicani, e dovuti tutti alla mano del maestro tedesco *Giustus de Attemania*.

**Luca Cambiaso a Varazze.** — Una delle più belle opere di Luca Cambiaso, è quella che si conserva nella chiesa parrocchiale del fortunato borgo di Varazze. È la Madonna in trono, con San Francesco d'Assisi e San Giovanni Battista, composizione nella quale rifulgono le doti più chiare dell'operoso maestro genovese. Maltrattata dai tarli e manomessa da precedenti restauri, si provvide a ristorarle, mediante lo strappo dalle tavole e la rintelatura, a cui attese con fortuna il restauratore Bigoni.

**La Pala del Foppa o del Brea a Savona.** — La Confraternita che serba questa gemma dell'arte ligure o lombarda, in Santa Maria di Castello, ha posto un grandissimo amore ad essa, ma un amore feticista, contro il quale si sono spezzate tutte le raccomanda-

zioni dell'Ufficio e degli ispettori dei monumenti. È tuttavia sperabile che, a furia di battere, anche quei messeri si persuadano che la caligine e la muffa che copre quel capolavoro non può che perderlo e che un restauro coscienzioso gli ridonerà gran parte del pregio originario. Ma non solo questa fabbriceria, ma quasi tutte quelle della regione hanno delle ricchezze artistiche delle loro chiese un concetto o limitato o affatto falso, quasichè il solo valore venale delle opere d'arte potesse essere tenuto presente da questa laboriosa e fortunata gente. D'altra parte però questo sentimento conservativo è poi abbastanza debole di fronte alle offerte di imbianchini e doratori a buon mercato; quante opere d'arte sacrificate e distrutte per quella barbara mania di stucchi rilucenti, di dorature urtanti, di parvenze grandiose!

**Affreschi di Giovanni Canavesio in San Bernardo di Pigna.** — E poichè sono entrato nell'argomento doloroso della conservazione delle opere d'arte in Liguria — per le quali non cesserò d'invocare maggiore larghezza di mezzi preservativi di quella che è concessa dalle attuali condizioni del bilancio ministeriale — richiamerò i lettori su una pregiata opera d'arte, che se non tocca l'altezza di quella di Giusto d'Allemagna nella parrocchiale di Santa Maria di Castello in Genova, ha tuttavia notevole importanza nella storia dell'arte in Liguria. Sono gli affreschi che decorano le pareti e le volte della chiesetta di San Bernardo di Pigna, che rappresentano la passione del Salvatore e i quattro Evangelisti ed i Dottori della Chiesa, datati dal 1482 e firmati dal pittore pinerolese Giovanni Canavesio. Come risulta da una bella relazione del comm. Vittorio Poggi del 1891, e dallo studio fattone dal cav. avv. Ernesto Berten, nelle sue *Ricerche sulle pitture e sui pittori pinerolesi*, Pinerolo, 1897 (cfr. ALIZERI, *Dei professori di disegno in Liguria*, 1<sup>o</sup>, 322), le belle pitture che hanno insigni qualità di sentimento e di colorito, sono in cattivissimo stato, tale da reclamare solleciti provvedimenti. Anche S. M. la Regina d'Italia, che per le arti rostre ha tanto interesse, ha dato un esempio che debbono seguire quanti hanno cura del patrimonio artistico nazionale, facendo riprodurre dal bravo Noak di Genova tutti questi pregiati affreschi, quasi augurando che per cura dell'autorità si dispongano solleciti provvedimenti per conservare un'opera del maestro che contemporaneamente al Rizzardi Brea lavorava in Liguria, lasciando a Pigna, in San Michele, una grande ancona di 36 scomparti, un polittico nella Pinacoteca di Torino (Catalogo Vesme, n. 28) e, specialmente importanti, gli affreschi nella chiesa di Nôtre Dame de la Source a Briga, illustrati dal cav. Berteà e ricordati dal Tisserand nella *Histoire civile et religieuse de Nice*.

A. TARAMELLI.

## NOTIZIE DI TOSCANA.

**La Cattedra dantesca in Firenze.** — A Firenze, sotto le ampie volte del piano superiore dello splendido Orsanmichele, risuona anche in quest'anno la parola di Dante, periodicamente illustrata da dotti e studiosi di ogni parte d'Italia. E la magnifica sala è stata di recente abbellita da una *cattedra* pei commentatori del sacro poema, ideata e disegnata dal professore Enrico Lusini, il quale, ispirandosi ai motivi dell'arte fiorentina del secolo XIV, immaginò una specie di *ambone* a cui si accede per due scale laterali con rampe ornate di trafori a compassi curvilinei quadrilobati. Il piano ove sta il lettore aggetta su quattro doppi mensoloni riccamente intagliati, e il parapetto che lo circonda, di carattere severo, è ravvivato da molteplici pilastri fra cui son posti i compassi mistilinei. Il dossale, spartito in cinque spazi, si eleva elegantissimo negli ornati d'oro che ne fregiano i pannelli, ove da cinque vasi s'innalzano steli di gigli e di ulivo, e i nastri svolazzanti fra i rami e le foglie portano incisi appropriati motti del Poeta. I pannelli sono coronati da archetti trilobati, aggettanti su mensole, dalle quali partono, in senso perpendicolare alla parete, altri archetti lobati che vanno a sostenere il cielo della cattedra, il quale è spartito a lacunari quadrati, arricchito da circoli con entro stelle d'oro a raggi fiammeggianti e fissi. Dal lato destro del lettore sopra un colonnino con mensola ornata posa il busto del Poeta.

Questa la nuova cattedra — vera opera d'arte — severa e semplice ad un tempo, che mirabilmente armonizza con il carattere e con le proporzioni della sala e che ha meritato unanime consenso di approvazione.

\* \* \*

**Museo dell'Opera in Santa Maria del Fiore.** — Nella sala maggiore del Museo dell'Opera in Santa Maria del Fiore di Firenze, al lato dei due compassi istoriati appartenenti alla celebre cantoria di Luca della Robbia, sono stati ora posti i pilastri binati con capitelli corinzi rinvenuti tempo fa dall'architetto Castellucci nel disfare i costoloni della moderna copertura in marmo del Battistero.

Questi pilastri furono dallo stesso architetto giudicati parte della cantoria che il comm. Del Moro ricostruì nello stesso Museo con pilastri semplici e con capitelli ionici.

Al disopra di essi sono stati collocati anche i frammenti della cimasa, rinvenuti pur dallo stesso artista, l'uno sulla copertura del Battistero, l'altro in un magazzino dell'Opera, frammenti costituiti da parte della cornice con dentelli e dall'architrave.

Ragione di arte e di correlazione con la cantoria di Donatello, che ha le colonnine binate, non fanno

dubitare che tutti questi frammenti, la cui proporzione e il cui carattere architettonico mostrano evidente il rapporto con altri lavori di Luca, facessero parte dell'opera maggiore del celebre scultore fiorentino.

\* \* \*

**Collezione Ressmann d'antiche armi.** — In una sala del R. Museo Nazionale è stata esposta, a cura dell'ispettore Supino, la collezione di armi che il compianto comm. Costantino Ressmann legò, morendo, alla città di Firenze, collezione veramente notevole sia nel rispetto della storia che in quello dell'arte. Daremo prossimamente ai lettori di questo periodico una particolareggiata relazione intorno ai preziosi oggetti, che formano nuovo argomento d'interesse e di studio per i visitatori dell'insigne Museo fiorentino.

\* \* \*

**Esposizione della Società delle Belle Arti in Firenze.** — La Società delle Belle Arti ha deliberato di inaugurare la consueta Esposizione col di 8 aprile 1900, nella quale verranno assegnati i seguenti premi:

1° Medaglia d'argento della Regia Accademia di Belle Arti;

2° Premio del Municipio in L. 500;

3° Premio della Camera di commercio ed arti in L. 500;

4° Premio del Consiglio direttivo della Società in L. 500.

La medaglia d'argento, per deliberazione del Collegio accademico, dovrà essere conferita « a quella fra le opere di pittura o scultura esposte che dimostri un merito artistico veramente eminente ». Essa sarà aggiudicata dalla Giuria eletta dagli espositori e dal Consiglio direttivo della Società per l'assegnamento degli altri premi, alla quale saranno aggiunti due membri nominati dal Collegio accademico.

Sappiamo che numerose e importanti sono le opere inviate così da assicurare a questa Esposizione fiorentina uno straordinario successo.

## NOTIZIE ROMANE.

**Acquisto della Galleria e del Museo Borghese.**

— È stata distribuita la relazione della Commissione parlamentare incaricata dell'esame del disegno di legge, nel dicembre scorso presentato dal ministro Baccelli alla Camera, per l'acquisto della Galleria e del Museo Borghese. La relazione, opera dell'on. De Cesare, fatta la storia delle trattative quattro anni or sono iniziate dall'on. Gianturco e oggi con tanta fortuna condotte in porto da Guido Baccelli, riconosce nella singolare e mal definita figura giuridica dei fidecomessi romani l'iniziale difficoltà di dettar legge in proposito e l'origine prima delle incertezze e delle anomalie fra le quali si son dibattuti i vari progetti



di leggi dal 1871 in poi, e loda il sistema seguito dall'on. Baccelli, sistema che, riannodandosi alla legge del 1883 e alla seconda parte, non approvata, del progetto Villari del 1892, meglio concilia il diritto imprescindibile dello Stato con quello dei privati, tante volte, in tante epoche e da tante leggi riconosciuto, con il considerare l'uno e gli altri proprietari a perfetta metà delle collezioni fidecommissarie, apprezzate da periti scelti di comune accordo.

Ciò visto, l'attenzione degli onorevoli componenti la Commissione si rivolge alla parte finanziaria dell'acquisto. Come ognuno sa, col progetto Baccelli si conviene che lo Stato divenga possessore della Galleria e del Museo Borghese con sole 3,600,000 lire, da pagarsi in dieci anni, senza interesse. Ora, siccome di queste annualità il ministro del tesoro non intende provvedere se non per 200,000 lire, il disegno ministeriale proponeva di aumentare la tassa d'ingresso ai musei, agli scavi, alle gallerie e ai monumenti secondo una tabella per cui la tassa di 2 lire sarebbe portata a lire 2.50; quella di lire 1.20 a lire 1.60; quella di 1 lira a lire 1.40, oltre ai ritocchi delle minori tasse per i ragazzi. La Commissione parlamentare, all'incontro, convinta che non si potrebbe tentare un aumento della tassa d'ingresso senza mettere in pericolo il gettito medio della tassa istessa, poichè infatti altra conseguenza non avrebbe se non quella di accrescere il numero dei visitatori nei giorni d'ingresso libero, pensò all'unico modo che pareva poter essere una fonte di nuovi introiti per l'erario, vale a dire, alla tassa d'esportazione.

A questo proposito è vivo in tutti il ricordo delle polemiche che si sono agitate intorno all'art. 14 dell'Editto Pacca e alla curiosa situazione che dopo la unificazione d'Italia l'articolo medesimo veniva a creare.

Infatti per esso, che imponeva la tassa del 20 per cento agli oggetti d'arte antica esportati da Roma o dalle provincie dell'antico Stato pontificio, si veniva a danneggiare il commercio di una regione senza trarne alcuna difesa per il patrimonio artistico d'Italia, poichè per la mancata unificazione delle leggi protettive da un lato, per l'assenza di una linea doganale interna dall'altro, si rendevano vani gli effetti delle disposizioni degli antichi Stati, e si costituivano, come scrisse il Venturi in suo articolo su la vita artistica italiana citato anche dalla relazione parlamentare, dei veri porti franchi, ai quali accorrevano coloro che volevano sfuggire alla durezza delle proprie leggi. A mettere fine ad un tale stato di cose, ad ovviare a tutti i mali cui non erano riusciti e non potevano riuscire a portar rimedio gli uffici di esportazione, ed infine a provvedere i fondi per l'acquisto della Galleria e del Museo Borghese, intende il progetto della Commissione, così come da essa è stato modificato. Ecco:

« Art. 1. È approvata la convenzione stipulata fra i ministri del tesoro e della pubblica istruzione e la eccellentissima Casa Borghese, relativa alla Galleria e Museo già fidecommissari di detta Casa, che restano destinati in perpetuo ad uso pubblico.

« Art. 2. Per la esecuzione della presente legge è autorizzata la spesa di lire 3,600,000 da ripartirsi in dieci annualità di lire 360,000, a cominciare dall'esercizio 1900-1901.

« Al pagamento di ciascuna annualità sarà provveduto, fino alla concorrenza di lire 160,000, mediante prelevamento dal fondo iscritto nel bilancio del Ministero della pubblica istruzione, agli effetti dell'articolo 5 della legge 27 maggio 1875, n. 2554; e per lire 200,000 mediante iscrizione di un apposito capitolo nella parte straordinaria del bilancio medesimo.

« Art. 3. Ferma rimanendo la tassa doganale dell'uno per cento, il Ministero della pubblica istruzione è autorizzato a riscuotere per gli oggetti d'arte antica, destinati alla esportazione, una tassa del 5 per cento, e una tassa di lire 1.50 per l'ingresso nella Galleria e Museo Borghese.

« Art. 5. Sono abrogati l'art. 14 dell'Editto Pacca del 1820, e le notificazioni di Pio IX del 16 agosto 1848, relativamente alla tassa d'esportazione degli oggetti d'arte nell'antico Stato pontificio ».

Come si vede, il progetto così modificato sgrava di una tassa le provincie dell'antico Stato pontificio, ravviva un commercio in esse floridissimo, toglie un elemento di disuguaglianza fra le varie parti d'Italia in materia di produzione artistica, limita le frodi che si commettevano all'ombra più o meno oscura degli uffici d'esportazione, facilita il modo di riordinarli e di sottoporli ad una seria vigilanza da parte della Direzione generale di Belle Arti, vigilanza che, come la Commissione stessa desidera, speriamo vedere affidata a giovani intelligenti d'arte e desiderosi di farsi onore. L'aumento, poi, della tassa d'ingresso alla Galleria e al Museo Borghese, su cui nessuno troverà a ridire, non mira soltanto ad ottenere la somma desiderata di annue lire 160,000, ma ancora a formare, insieme con i maggiori proventi della tassa d'esportazione, un fondo per l'acquisto di altri Musei e Gallerie fidecommissarie.

Ma a questo non si è limitata l'opera della Commissione: essa, convinta che la Galleria ed il Museo non possano ragionevolmente separarsi dal luogo ove si trovano, senza proporne allo Stato l'immediato acquisto, fa voti perchè durante i due anni dalla presente convenzione lo Stato lo acquisti definitivamente. Tale invito è formulato in un ordine del giorno che la Commissione propone alla Camera. In un altro ordine del giorno, pure proposto dalla Commissione, si invita il Governo a presentare una legge « la quale riordini, unifichi e disciplini tutta la legislazione artistica nazionale, che non risponde più alle esigenze

dei nuovi tempi, e ciò al fine di tutelare più efficacemente il patrimonio artistico nazionale ». E sarebbe tempo!

V. LEONARDI.

**La Esposizione delle stampe a chiaroscuro alla Galleria Nazionale di Roma.** — La Mostra delle stampe a chiaroscuro, inaugurata la settimana scorsa a palazzo Corsini, ha attirata nelle sale della Galleria Nazionale di Roma una vera folla d'intelligenti e di studiosi italiani e stranieri. E, in verità, l'interesse artistico che desta la preziosa raccolta di chiaroscuri è grande, e ciò per la vaghezza de' colori e per l'armonia

del Vasari, rivendicando il merito dell'invenzione ai maestri tedeschi. Il fatto è posto dagli eruditi in questi termini:

Non esistono chiaroscuri italiani anteriori a quelli di Ugo da Carpi; le stampe più antiche di Ugo che portano una data, come la *Morte di Anania* ed *Enea ed Anchise*, ambedue derivate da Raffaello, risalgono al 1518. Vi sono invece stampe chiaroscurate di maestri tedeschi datate dal 1515, come il *Rinoceronte* derivato da Alberto Dürer ed anche un'altra segnata col 1512. Dunque appare evidente la precedenza dei maestri tedeschi e, secondo ogni probabilità, si può attribuire il merito dell'invenzione a Jean Ulric Pilgrim



UGO DA CARPI — La morte di Anania

della composizione delle belle opere dovute a insigni incisori de' secoli XVI, XVII e XVIII.

Gli storici stranieri dell'arte dell'incisione, discordi ne' particolari, ma concordi nella quistione di massima, vogliono attribuire solo in parte agli italiani il merito della invenzione delle stampe a chiaroscuro, mentre dal loro stesso ragionamento risulta in modo chiarissimo come la testimonianza del Vasari sia attendibile e sia conforme alla verità.

« Il primo inventore delle stampe di legno di tre pezzi — scrive il biografo aretino nella sua *Introduzione alle tre arti del disegno*, capitolo XXI — per mostrare, oltre il disegno, le ombre, i mezzi ed i lumi ancora, fu Ugo da Carpi, il quale, a imitazione delle stampe di rame, ritrovò il modo di queste, intagliandole in legname di pero o di bossolo, che in questo sono eccellenti sopra tutti gli altri legnami. Fecce dunque di tre pezzi, ponendo nella prima tutte le cose profilate e tratteggiate, nella seconda tutto quello che è tinto accanto al profilo con l'acquerello per ombra, e nella terza i lumi e il campo, lasciando il bianco della carta in vece di lume, e tingendo il resto per campo ».

Gli scrittori stranieri, basandosi su le date esistenti in alcune antiche stampe, contraddicono alle asserzioni

di quella nazione, le stampe del quale presentano un carattere più antico.

Nondimeno, siccome le stampe tedesche con data anteriore a quelle di Ugo da Carpi appartengono tutte alla prima classe delle incisioni a chiaroscuro, così non v'è alcun dubbio che l'artista italiano sia stato l'inventore delle stampe della seconda classe, dei chiaroscuri.

E il ragionamento in verità correrebbe a meraviglia, se non vi facessero qualche ostacolo alcuni dati di fatto a cui gli eminenti critici stranieri non posero mente.

Di Ugo da Carpi conosciamo molte stampe non datate appartenenti alla prima classe; ora, come appare evidente che tutte le invenzioni debban procedere dal semplice al complesso e non viceversa, così si può pensare che il maestro italiano si sia provato, prima che nelle stampe a quattro o più lastre, in quelle più facili, in quelle a due, il merito della cui invenzione si vuol ora attribuire ai maestri tedeschi. E inoltre, se è giusta la data del 1486 fissata dall'Hubner per quella della nascita di Ugo da Carpi, ne deriva che nel 1512, anno in cui vedeva la luce la prima stampa tedesca a due tinte, egli contava 26 anni. Si può dunque supporre che un tale artista valoroso prima di quell'anno avesse già



iniziata la sua bell'arte in tentativi più facili e più semplici, che si possono forse riconoscere in alcune sue nitide stampe prive di data. Ad ogni modo è universalmente attribuita al valoroso artista l'invenzione delle vere incisioni a chiaroscuro, da lui elevate alle più grandi manifestazioni dell'arte.

\* \* \*

Ugo da Carpi nacque da Astolfo di Panico, conte palatino, la famiglia del quale da Parma passò a Carpi intorno alla metà del sec. xv, siccome riferisce il Tiraboschi.<sup>1</sup> Questo autore infatti riporta un passo d'un contratto in cui l'artista si sottoscrive « Ugo fiolo del conte Astolfo de Panico » e cita in altro luogo<sup>2</sup> l'opera di scritture di Angelo di Modena, stampata nel 1535, con incisioni del grande artista: « Thesaurus de' Scrittori, opera artificiosa, la quale con grandissima arte si per pratica, come per geometria insegna a scrivere diverse sorte littere, cioè cancellaresche, mercantesche, formate, cursive, antique, moderne et bastarde etc. tutto extracto da diversi et probatissimi autori et massimamente da lo preclarissimo Sigismondo Fanto nobile Ferrarese mathematico et architetto eruditissimo de la misure a ragione di lettere primo inventore, intagliata per Ugo da Carpi. Ancora insegna de atemperare le penne etc. Ne l'anno di nostra salute MDXXXV ».

Le incisioni contenute in cotesto libro si giudicano assai mediocri e molto diverse dalle stampe a due tinte ch'egli mirabilmente condusse.

Giorgio Vasari dice che Ugo da Carpi, « sebbene mediocre pittore, fu nondimeno in altre fantasterie d'acutissimo ingegno ».<sup>3</sup> A prova del suo asserto riferisce com'egli solesse dipingere con le dita senza l'aiuto di pennelli: « E perchè, come ho detto, fu costui dipintore, non tacerò ch'egli dipinse a olio senza adoperare pennello, ma con le dita, e parte con suoi altri instrumenti capricciosi, una tavola che è in Roma all'altare del Volto Santo; la quale tavola, essendo io una mattina con Michelagnolo a udir messa al detto altare, e veggendo in essa scritto che l'aveva fatta Ugo da Carpi senza pennello, mostrai ridendo cotale iscrizione a Michelagnolo; il quale, ridendo anch'esso, rispose: Sarebbe stato meglio che avesse adoperato il pennello, e l'avesse fatta di miglior maniera ».

La tavola che valse al valoroso incisore il severo ammonimento del gigante del Cinquecento, si conserva ancora nella così detta sagrestia de' beneficiati nella basilica di San Pietro. Rappresenta i Santi Pietro, Paolo e Veronica e vi si legge tuttora la iscrizione che fece rider tanto il Vasari a mezzo della messa: « per Ugo da Carpi intaiatore, fata senza penelo ».

<sup>1</sup> GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, tomo VII, parte III, pag. 423.

<sup>2</sup> *Biblioteca Modenese*, tomo III, pag. 212.

<sup>3</sup> *Vita di Marcantonio Bolognese e di altri intagliatori di stampe*, parte III.

\* \* \*

Nella odierna Esposizione le opere di Ugo si dimostrano superiori alle altre e per numero e per valore artistico. Accenneremo ai saggi più importanti e più rari delle ingegnose stampe dell'incisore emiliano.

*La morte di Anania.* — Eseguita sul cartone di Raffaello, datata e firmata. Esposta in cinque prove, mirabili per freschezza e per intonazione di colore.

*Una Sibilla.* — Di questa incisione così scrive il Vasari: « Condusse Ugo con un disegno di Raffaello fatto di chiaroscuro, una carta nella quale è una Sibilla a sedere che legge ed un fanciullo vestito che gli fa lume con una torcia ». Codesta stampa è a due tinte, elegantissima, con lueggiate semplici e decise di biacca.

*Raffaello e la sua amante.* — Dal cartone dell'Urbinate. Le forme sono piene, rotondeggianti nella figura virile, un poco dinoccolata, e in quella muliebre avvolta in veli amplissimi nell'atto quasi incomposto.

*David e Golia.* — « Fece — continua il Vasari — similmente Davitte che ammazza Golia, e la fuga de' Filistei, di che avea fatto Raffaello il disegno per dipignerla nelle loggie papali ».

Bellissima stampa esposta in parecchi esemplari, diversi di tinta, ma tutti mirabilmente intonati.

*La pesca miracolosa.* — Dalla composizione di Raffaello eseguita in arazzo. Nella incisione verdognola si vedono due barche immote su una grande distesa d'acque tranquille: nella barca a manca gli apostoli, curvi su li orli della imbarcazione, ritiran le reti gonfie; nell'altra si vede San Pietro che si getta ai piedi del divin Maestro a testimoniare della propria fede e della propria divozione. I battelli si sommergono quasi sotto il peso della pesca opima, e sul fondo di montagne silenziose, la luna irraggia chiari argentei sui gruppi umani e su le acque immote. I neo-prerafaelliti inglesi del nostro secolo da Dante Gabriele Rossetti a Burnes Jones, non hanno mai raggiunto un effetto così nobile e profondo.

*Ercole che soffoca il leone Nemeo.* — Da Raffaello, esposta in diversi esemplari.

*L'Invidia cacciata dal tempio delle Muse.* — Da Baldassarre Peruzzi a cui il Vasari erroneamente la attribuì: « Dopo lui — scrive il biografo aretino discorrendo di Ugo — Baldassarre Peruzzi, pittore senese, fece di chiaroscuro simile una carta di Ercole che caccia l'Avarizia, carica di vasi d'oro e d'argento, dal monte di Parnaso, dove sono le Muse in diverse belle attitudini, che fu bellissima ».

*Diogene.* — Da Francesco Mazzuoli da Parma (n. 1504 † 1540). È il capolavoro di Ugo da Carpi, ed è bella tanto che il Vasari cadde in una grande confusione attribuendo l'incisione al Mazzuoli stesso: « che fu più bella stampa, che alcuna che mai facesse Ugo »; mentre in altro luogo riferisce che lo stesso Parmigianino, nel suo soggiorno a Bologna, « fece intagliare al-



ANTONIO DA TRENTO — Il martirio de' santi Pietro e Paolo



cune stampe di chiaroscuro e fra l'altre la Decollazione di San Pietro e San Paolo, e un Diogene grande ».<sup>1</sup>

Ma la stampa preziosa appartiene senza dubbio ad Ugo, per la ragione semplice che reca il suo nome. Il bellissimo chiaroscuro consta di quattro lastre e rappresenta il filosofo curvo in attitudine agitata dinanzi alla sua botte: da un lato si vede il gallo spennato che egli aveva inviato a Platone per dileggiarlo della sua definizione dell'uomo quale animale a due piedi privo di penne. Non è a dire la forza di quel corpo di gigante ebro che ha tutti i caratteri del Mosè di Michelangiolo. La possente figura si stringe la mano al petto virente come il colosso di San Pietro in Vincoli e come nel corpo imperioso di questo, in essa si tendono i muscoli a guisa di corde metalliche. Le membra nodose sembrano lacerare i panni che malamente le ricoprono, e al vento si scompigliano i capelli, e il manto si avvolge turbinando su la testa leonina. Lo sguardo fiero si affisa su un librone aperto e la mano destra stringe una verga con cui tocca un altro libro dove si legge: «Franciscus Parmen — per Ugo Carpi». Sul fondo il gallo spennato forma la più gaia caricatura di questo mondo: è in verità grande l'umorismo che suscita la vista di quella figura puntuta evasa stranamente dalla cucina.

\* \* \*

Un valoroso seguace di Ugo da Carpi fu Antonio Fantuzzi da Trento, allievo del Parmigianino. Poche notizie si hanno su questo artista oltre quelle date dal Vasari, il quale, nella vita del Mazzuoli, ci segnala anche il fatto di un brutto tiro giuocato dal discepolo al maestro: «Antonio da Trento, che stava seco per intagliare, una mattina che Francesco era ancora in letto, apertogli un forziere, gli furò tutte le stampe di rame e di legno, e quanti disegni aveva, ed andatosene col diavolo, non mai più se ne seppe nuova».

Qualche nuova di lui, dopo la sua indiavolata fuga, abbiamo però avuto, e sappiamo che, fuggito in Francia, si fermò a Fontainebleau a lavorare sotto la condotta del Primaticcio. Si conoscono infatti molte stampe di Antonio derivate da disegni di codesto maestro e si sa anche che il nostro incisore veniva chiamato in Francia per corruzione del suo patronimico Fantuzzi, maestro «Fantose». Il suo nome è ricordato due volte ne' documenti pubblicati dal conte Laborde: «A Anthoine de Fanton, dit de Boullongne peintre, à raison de 7 livres par mois. Ouvrages de peinture et stucq à Fontainebleau, 1537-1540». — «A Anthoine Fantoze, peintre, pour ouvrages de peinture et pourtraits, en façon de grotesque, pour servir aux autres peintres, besognans aux ouvrages de peinture de la grande gal-

lerie, estant en la grande bassecourt dudit chateau, à raison de 20 livr par mois. Id. ».<sup>1</sup>

Il Vasari narra che Antonio da Trento apprese il modo di condurre le stampe a chiaroscuro dal proprio maestro, il Parmigianino; ma è legittimo supporre che il bravo incisore apprendesse i principi di quell'arte nella sua città natale, dove a que' tempi fioriva l'arte d'intagliar con. Le stampe del nostro incisore si fanno ascendere al numero di trentasette.<sup>2</sup>

Nella Mostra odierna si trovano di lui le seguenti bellissime incisioni:

*La decollazione de' Santi Pietro e Paolo.* — Dal Parmigianino, siccome avverte il Vasari: «Il Parmigiano avendo mostrato il modo di fare le stampe con tre forme ad Antonio da Trento, gli fece condurre in una carta grande la decollazione di San Pietro e San Paolo di chiaroscuro».

La denominazione è inesatta, poichè è noto che San Pietro non fu decapitato.

*Psiche onorata dal popolo.* — Esemplare incompiuto in tinta verde.

*Santa Cecilia.* — Finissima incisione derivata dal Mazzuoli. La santa, nelle vesti di una nobilissima donna, suona un cembalo sostenuto da due angeli: un terzo angelo si volge con atto gentile verso il fondo. Non è a dire la bellezza dell'immagine pura drappeggiata nobilmente nel manto, che sfiora con le belle mani lo strumento angelico come toccasse una reliquia.

*Un'accademia.* — Dal Mazzuoli.

\* \* \*

Un altro valoroso artista italiano, Andrea Andreani, seguì, su lo scorcio del secolo XVI, le orme dei due grandi incisori del Rinascimento. Costui nacque in Mantova nell'anno 1540 e morì nel 1623, lasciando numerosi saggi della sua bella operosità.

L'opera più rilevante che ci resta di lui è il *Trionfo di Giulio Cesare*, dipinto dal Mantegna a Mantova per allogazione di Francesco Gonzaga, quarto marchese di quella città, e inciso a chiaroscuro in quattro forme nel 1599 su i disegni di Bernardo Malpizzi, pittore mantovano. La grande opera consta di parecchie tavole destinate ad essere attaccate a formar seguito, nelle quali la sovrana composizione del severo discepolo dello Squarcione ritrova nuova vita e nuova bellezza.

Dei preziosi fogli due sono rarissimi nelle collezioni europee ed il primo, che forma il frontispizio dell'opera, è pure compreso nella doviziosa raccolta di palazzo Corsini. In esso si vede raffigurato in un busto il duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga, e si legge la

<sup>1</sup> *La renaissance des arts à la Cour de France.* Parigi 1850, vol. I, pag. 401.

<sup>2</sup> ZANI, *Enciclopedia metodica delle belle arti*, vol. VIII, pag. 272.

<sup>1</sup> *Vita di Francesco Mazzuoli, pittore parmigiano, parte III.*



ANTON MARIA ZANETTI — La Vergine con le Virtù



iscrizione seguente: « *Sermo Principi Vincentio Gonzagae D. G. Mantuae ac Montis Ferrati optimo duci — Tabulae triumphis Caesaris olim nutu Ecceisi Francisci*

Nelle ornate tavole si agitano i legionari coperti dalle belle loriche, incedono i senatori solenni come i ministri del Cielo, piega il trionfo i candidi cavalli,



UGO DA CARPI — Diogene

*Gonzagae inclitae urbis Mantuae — Imperio novo, novisque potiare triumphis — Bernar. Malpitius pict. Mant. F. Mantuae MDXCVIII.*

Nell'altra tavola, che purtroppo manca, si vedeva lo stemma de' Gonzaga scolpito in bassorilievo sul fondo di una prospettiva di sei colonne corintie adorne di trofei.

si avanzano lenti e maestosi gli elefanti giganteschi, caracollano i destrieri tra una selva di picche, di spade e di labari vittoriosi. Le scene incise con rara maestria, rendono l'effetto di armonici e ricchi bassorilievi e il segno rigido, elegante, metallico quasi, incide i fieri caratteri delle figure bellicose.



*Ratto delle Sabine.* — Dal gruppo di Giambologna, datata dal 1584.

*Pilato che si lava le mani.* — Da Giambologna, 1585.

angioletto bendato, l'amore, sospeso su le brevi alucce di colombella.

*Una devota.* — Da Alessandro Casolani. Il Cristo



HENDRICK GOLTZIUS — Plutone

*La Virtù assalita dai Vizi.* — Da Giacomo Ligozzi; esposta in un nitido esemplare a tinte sanguigne. In essa la Virtù, una formosissima donna seminuda, appare attorniata da tre mentecatti con ali di pipistrello che in atteggiamenti ambigui mostrano di volerla possedere. Dall'alto accorre alla bella donna insidiata un

crocifisso che appare nel lontano e l'orologio che segna le ore a lato della vergine triste, ricordano gli accessori di simili composizioni di Alberto Dürer di cui certo si è voluto tentare con codesta stampa una discreta imitazione, riscaldata dal violento soffio seicentesco.



\* \* \*

Di Giuseppe Nicola Vicentino, collaboratore di Antonio da Trento, che il Vasari chiamò inesattamente Joannicòlo Vicentino, la raccolta conta pochissime cose, fra le quali una riproduzione modificata del cartone di Raffaello: *Ercole che soffoca il leone Nemeo*, che abbiamo già veduto riprodotto da Ugo Carpi.

Un'altra bella tavola di Giuseppe Nicola Vicentino si ammira pure nella ricca Mostra e rappresenta *L'Adorazione dei Magi* in una complicata scena orientale popolata di animali esotici.

Del fiammingo Hendrick Goltzius, nato a Mulbrecht nel 1558 e morto ad Haarlem nel 1617, abbiamo quattro incisioni, fra le quali si notano tre fortissimi studi di uomini vigorosi rappresentanti Plutone, Helios e Marte. Non è a dire la forza del segno con cui appaiono incisi que' corpi che sembrano profilati nell'acciaio, e la potenza della concezione e l'armonia del rapporto dei fondi con le figure, e l'effetto delle tinte metalliche sapientemente distribuite nei campi ellittici.

Alcune ragguardevoli opere anonime si ammirano pure nella collezione, fra le quali mi piace ricordare *La Scienza*, rappresentata in una delicata ed insieme vigorosa figura muliebre, derivata dal Mazzuoli, elegante nelle forme e nella nervosità delle movenze. Un'altra opera ugualmente preziosa è il disegno d'una porta, dovuto pure ad un anonimo del secolo XVI, che si segna col monogramma *N. B.* (con tutta probabilità Nicola Boldrini), meraviglioso per la forza delle tinte e per l'armonia della composizione.

Bartolomeo Coriolano, ultimo incisore dell'epopea artistica italiana, lavorò a Bologna tra gli anni 1630 e 1647. La raccolta possiede molte opere del distinto artefice secentista, tra le quali mi piace ricordar le migliori.

Codesto artista derivò quasi tutte le sue stampe da Guido Reni, di cui fu efficacissimo traduttore. Ammiriamo di lui, nella Mostra odierna, *L'Alleanza tra la Pace e l'Abbondanza* in una gioconda scena di genere, condotta nel 1642; un *Gesù addormentato*, largo nel segno come un'opera berniniana; una madonnina trattata con libertà barocca; quattro eleganti sibille, austere e tristi, avvolte negli ampi svolazzi de' manti; opere tutte lavorate su' cartoni del molle e sentimentale Guido.

\* \* \*

Antonio da Trento quando fuggì dallo studio del Parmigianino, involando tutti i disegni e le stampe appartenenti al suo maestro, lasciò queste ultime, come avverte il Vasari, ad un suo amico di Bologna « con animo forse di riaverle con qualche comodo ».

Da cotesto amico di Antonio, il Mazzuoli, in seguito poté ottenerne la restituzione, ma non così avvenne però pe' disegni, che certamente Antonio ebbe agio di portar via con sè. Codesti disegni, che il Par-

migianino, a dire del Vasari, non poté giammai riavere, furono rinvenuti a Londra nel 1720 da Antonmaria Zanetti (n. 1680 † 1757), tra gli avanzi della raccolta di lord Arundel, insieme con altri di mano dell'artista medesimo. Essi erano contenuti in centotrenta carte e furono acquistati e portati in Italia dal bravo Zanetti, il quale ebbe cura d'intagliarli in legno alla maniera di Ugo da Carpi, e di pubblicarli. Codesta collezione di stampe, oggi rarissima, vide la luce a Venezia nel 1749 col titolo: *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola detto il Parmigianino e d'altri insigni autori*. Un'altra raccolta di *fac-simile* de' disegni del pittore parmigiano fu pubblicato senza titolo, ed una terza a Venezia nel 1786, incisa da Antonio Faldoni.

Della prima edizione pubblicata dallo Zanetti, la Mostra odierna possiede parecchie nitide stampe, tra le quali ricorderò *La Vergine col bimbo e San Giovannino*, attorniate dalle Virtù cardinali in sembianza di donzelle romane. Codesta bellissima stampa, segnata 1722, è veramente preziosa per la vaga idealità delle forme pagane, per l'agile eleganza delle figure, per la facilità dell'esecuzione, per la sapiente distribuzione della macchia, per la vivacità equilibrata delle lumeggiature.

Ricorderò, per ultimo, nella bella Esposizione parecchi disegni preparati per riprodurli in istampa, tra i quali fanno bella mostra di sè una *Diana* di Francesco Mazzuoli, raffigurata da una fanciulla dalle forme acerbe e gentili, e un gruppo di tre donne formose panneggiate largamente ne' veli fluenti, delicato e fine.

Dobbiamo in verità augurarci che si moltiplichino codeste mostre speciali, destinate a rimettere in luce le minori, ma non meno pregevoli produzioni artistiche del genio italiano, acciocchè possano contribuire efficacemente alla coltura artistica del nostro popolo e a guidare l'arte moderna, povera cieca adorna di acconciature smaglianti, omai sperduta tra gli sforzi vani e contraddittori dell'eclettismo, alle antiche origini e alle antiche glorie.

\* \* \*

**Esodo di oggetti d'arte.** — Il Museo del Louvre ha acquistato recentemente un prezioso avorio della raccolta Barberini, conosciuto ed apprezzato come un esemplare rarissimo del genere.

Il delicato lavoro rappresenta un imperatore a cavallo, ai piedi del quale una figura simbolica, la Terra, leva le braccia ad offrir doni al signore. Sul fondo, dietro il gruppo equestre, si vede un persiano nel suo costume caratteristico. Nella parte superiore del raro cimelio, nel mezzo di un clipeo sostenuto da due angioletti disposti come le vittorie alate nei sarcofagi classici, appare il Cristo benedicente. Nella parte inferiore si vedono rappresentati i popoli dell'Asia e dell'Africa recanti i tributi al sovrano, e a manca

ugualmente si vede la guardia palatina recar divotamente gli omaggi.

Il prof. Strzygowski suppose che nella figura del Cesare rappresentato nella parte principale dell'avorio, dovesse riconoscersi l'imperatore Giustiniano; ma la sua ipotesi non ci sembra accettabile, poichè il carattere assai più antico delle figure può far ritenere che il prezioso avorio fu condotto su la metà del v sec.

Insieme con lo splendido esemplare de' primi secoli dell'arte cristiana, dalla medesima raccolta Barberini è partito per Parigi, e precisamente per la casa dei Rothschild, uno splendido vaso d'argento dell'epoca classica, veramente prezioso per gli studi archeologici. L'avorio fu pagato diecimila lire ed il vaso cinquantamila.

Codesto deplorabile esodo è dovuto certamente alla insufficienza e al falso spirito delle nostre leggi di protezione artistica, le quali, mentre hanno severissime disposizioni relative alla esportazione di un quadro e d'una statua, sono mute per quanto riguarda quella di un capolavoro di oreficeria e di ogni altro appartenente alle così dette arti minori.

**Un acquisto importante.** — Il Ministero dell'istruzione pubblica ha acquistata dall'erede di Costantino Corvisieri la bella collezione di suggelli che questo dotto uomo, con amore vivissimo e cure diligenti, aveva formata nella sua lunga e laboriosa vita. Il prezzo di lire trentamila sborsato al possessore della preziosa raccolta risulta assai minimo, se si consideri che in essa si contengono rarissimi esemplari del famoso incisore Lautizio, ed altri ritenuti di Antonio del Pollajuolo e di Benvenuto Cellini.

Con il fortunato acquisto governativo del raro tesoro sfragistico si avrebbe la opportunità di iniziare egregiamente un Museo medioevale romano, il quale potrebbe subito arricchirsi, col buon volere del Governo medesimo e del Comune di Roma e de' privati, di preziosissime cose.

Il Governo ebbe la felice idea di acquistare i rari oggetti appartenenti alle arti barbariche, ritrovati negli scavi di Nocera e di Castel Trosino, e non seppe far meglio che arricchirne il Museo archeologico delle Terme Diocleziane. Ora non è chi non veda come quelle bellissime cose si trovino a disagio nella compagnia ibrida degli esemplari classici, e come viceversa troverebbero la loro natural nicchia in un museo medioevale.

E inoltre è noto che il Municipio di Roma possiede assai importanti cose delle arti medioevali e del Rinascimento, tra cui una splendida raccolta numismatica, che si trovano ignorate nel fondo di qualche magazzino. O perchè dunque il Comune non vorrebbe affidarli alle cure del Governo che li esporrebbe decorosamente nel nuovo Museo?

E ancora: moltissimi privati possiedono assai belle e rare opere che donerebbero volentieri ad un istituto

di cosiffatto genere e che ora per la mancanza di quello non sanno che venderle per pochi denari al primo amatore forastiere.

Raccogliendo tutte le sparse opericciuole, recando tutte le belle cose al comune ricettacolo, come tutti i fiumi convergono al mare, si avrebbe in un lasso di tempo relativamente breve, composto quasi senza accorgersene, il bel Museo destinato ad onorare la nazione.

È pur vero — si potrebbe osservare — che i fiumi convergono al mare per virtù propria, e che così non avverrebbe per gli oggetti d'arte occorrenti al Museo, ma non è nien provato che una direzione amorosa e illuminata d'un istituto di tal genere può operare miracoli. Ed è però che giro la proposta alla Direzione generale delle Belle Arti, che questa volta ha mostrato, con l'acquisto della collezione Corvisieri, di comprendere assai bene il compito che le è assegnato al conseguimento del bene dell'arte e della conservazione del patrimonio artistico nazionale.

STANISLAO FRASCHETTI.

#### NOTIZIE DELLA SICILIA.

PALERMO. *Chiesa della Magione.* — La chiesa della Magione, così chiamata dal suo antico titolo di *Sacra domus mansionis SS. Trinitatis ordinis theutonicorum*, fu fondata nel 1150 da Matteo Ayello, gran cancelliere di Sicilia, sotto Guglielmo I, e arricchita di doni e di lasciti dal figlio Riccardo nel 1194. Essa e l'antiguo monastero furono dapprima tenuti dai Cisterciensi mandati da San Bernardo; ma poi, essendo stati espulsi costoro da Enrico VI, perchè avevano parteggiato a favore di Tancredi, passarono in mano ai Tedeschi, i quali furono confermati nel loro possesso con bolla papale di Onorio III. nel 1220. Dopo il lungo ed infausto periodo degli abati commendatari, che ebbe principio nel 1492, la Magione divenne proprietà dello Stato, e tale è tuttavia.

Questa basilica, che, per la sua elegante architettura, doveva costituire un vero gioiello d'arte, sorse in un quartiere della città, detto con arabo nome *la Kalsa*, in un tempo in cui ancora si alzavano, scintillanti al sole, le cupole e i minareti delle moschee musulmane; ed ebbe un'importanza straordinaria, superiore persino qualche volta a quella della stessa cattedrale, per la sua ricchezza e per la sua giurisdizione, abbracciante nel suo seno anche l'altra chiesa normanna di San Giovanni dei Lebbrosi.

Disgraziatamente, dalla lotta dei secoli, la bella opera, creata dalla pietà di Ayello, è uscita deturpata e svisata, in guisa che appena se ne riconosce l'antica. I rifacimenti ebbero origine col cardinale D. Giannettino Doria e con Giovanni d'Austria (1601-1645), che furono commendatori della Chiesa; ma proseguirono e con maggiore accanimento, nel 1718, e indi nel 1729



con D. Giovanni Branciforti. L'opera barbarica fu, infine, completata nei primi del secolo XIX, al tempo di D. Leopoldo di Borbone, il quale all'originario e austero prospetto, decorato della rappresentazione simbolica della Trinità, come narrano i cronisti, volle sostituire un bruttissimo e volgarissimo pronao, costituito di grossolane colonne d'ordine dorico, sorreggenti, senza alcun criterio estetico, una loggia, da servire alla famiglia reale, nel giorno solenne del *Corpus Domini*. Nulla si salvò dai colpi sacrileghi della mano riformatrice: le pure arcate ogive dell'interno, sostenute da colonne con capitello corinzio, perdettero il loro contorno; tutte le pareti furono impiastriate di stucco, e gli stessi capitelli delle colonne delle navate e delle colonnine dell'abside, svelte ed elegantissime nel loro doppio ordine, furono in parte smantellati, per dar luogo ad un'altra forma in stucco dorato. Quasi che ciò non bastasse, si tagliarono muri, se ne alzarono dei nuovi sui fianchi, si coprì l'intero soffitto con finte volte, si aprirono finestre distruggendo le bifore, si fabbricarono cappelle, si fece e si disfece, insomma, alla cieca, sotto l'ossessione di tutto rimodernare credendo di far bene.

L'attiguo chiostro, ricordante per la disposizione e per la fattura quello di Monreale, fu abbandonato, e si lasciò che il tempo e l'ignoranza degli uomini accumulassero macerie su macerie, in maniera che oggi solo le due corsie a nord e a sud, ridotte scheletriche, ne segnano l'esistenza.

\* \* \*

Da un mese circa l'Ufficio regionale ha volto le sue cure all'antica basilica. Certamente difficoltà ve ne sono, e il restauro non potrà essere compiuto brevemente, come sarebbe desiderio degli amanti dell'arte.

A mano a mano che i lavori procedono, si vede, con gioia, risorgere la bella sepolta. Essa aveva la stessa forma della cappella palatina, e forse era in qualche parte decorata di mosaici, sebbene finora non si sia trovata alcuna traccia. Si è messa a nudo la parete della testata ad ovest, che ha uno spessore di m. 1.40, e quelle della nave centrale e del muro nord; si son distrutte le finte volte ed ora si va riparando l'antico e bellissimo soffitto a due piovanti, dipinto magnificamente con begli ornati moreschi a circoli, a quadretti, a spirali, in cui predominano il rosso e il bianco. Su alcune tavole si scorgono tracce di restauro, il quale pare sia stato eseguito nel secolo XVI, perchè su di una mensola si legge la data 1576. La decorazione è ricca sulle fodere dei grandi puntoni, come nel palazzo Chiaramonte, e presenta vari stemmi gentilizi, fra cui l'Aragonese, appartenenti, com'io credo, a quelle famiglie che lasciarono beni alla chiesa. Sul muro, inoltre, ricorre una fascia stupenda, larga metri 0.43, con lettere arabiche ornamentali. È stato ne-

cessario sostituire nuovi puntoni agli antichi, essendo inaciditi e logori alle estremità, come anche bisognerà ricostruire la parte mancante ad ovest del soffitto centrale. Nelle pareti della navatina a nord si sono scoperti i buchi, dentro cui eran collocate la travi dell'antico soffitto distrutto, i quali serviranno di norma per riabbassarlo com'era in origine. Inoltre, sulla sommità dello stesso muro nord, si son trovate le vestigia di una incanalazione dei primi tempi della basilica, ed esteriormente, presso l'attuale porta minore, qualche frammento dell'antica porta laterale.

Ma è sperabile che si possano superare tutti gli ostacoli e che il restauro venga completato. Alle deturpazioni interne si sono anche aggiunte le esteriori, essendosi addossate alla chiesa, in questo secolo, case e catapecchie, che bisognerebbe atterrare; da ciò la difficoltà di restaurare il muro sud.

\* \* \*

Dell'arredamento sacro che doveva essere assai prezioso, e delle opere d'arte dell'antica basilica, appena rimane qualche cosa, ma quasi tutto di tempi posteriori alla fondazione. Incastrata nella parete sud si vede una tribunetta, o *cona*, come si diceva con vocabolo greco, in marmo di Carrara, eseguita da un buon ornatista del Quattrocento, ma poco pratico della figura, rappresentante lo Sposalizio di Santa Caterina (attribuita senza sufficienti ragioni dal Di Giovanni<sup>1</sup> a un *Luca de Jacopino dictu lu Pizu*); una porticina bellissima del Cinquecento nel muro nord, presso l'abside; un gruppo in stucco della Pietà, forse opera di Vincenzo Gagini, nella prima cappella a destra, entrando dall'ingresso principale; e in quella attigua del Quattrocento, la statua funebre di Francesco Maria Perdicaro, del 1567. Nella sagristia, poi, oltre ad una mitra del secolo XV ed una pianeta del XVI, si ammirano una tavola raffigurante la Trinità, probabilmente donata da Matteo Ayello, perchè ha i caratteri del tempo, e nella parte inferiore conserva la iniziale gotica M., ed un altro quadretto interessantissimo con la rappresentazione della Pietà, che a me sembra lavoro fiammingo della fine del Quattrocento. Sono gli ultimi avanzi di un'epoca felice, salvatisi miracolosamente, che dimostrano ancora quanto dovesse essere doviziosa la bella chiesa normanna.

NICOSIA. *Tribuna di Antonello Gagini*. — Nicosia, fra le tante opere d'arte del Cinquecento di cui va adorna, possiede un capolavoro di Antonello Gagini, la grande tribuna marmorea (m. 4.50 × 8.00 circa) nella chiesa di Santa Maria Maggiore, la quale fu rifabbricata vicino all'antica, di origine normanna, dopo il terremoto del 1757, riuscito tanto funesto a quella città. La meravigliosa opera di Antonello, degna di stare a

<sup>1</sup> *La Sicilia artistica ed archeologica*, 1888, pag. 9 e seguenti.

lato ai migliori esemplari di scultura italiana<sup>1</sup> fu raccolta dai fedeli — e ciò torna a loro onore — in mezzo alle macerie della vecchia chiesa e collocata come meglio si poté, provvisoriamente, nella nuova, rimasta incompleta. In questi ultimi anni, però, a spese della Collegiata e col concorso dei privati, si sono compiute le parti mancanti del tempio, cioè la nave traversa, il cappellone e le relative cappelle laterali. Ma da buona gente, poco pratica in materia tecnica, quei canonici fecero costruire il cappellone in forma di emiciclo, in maniera che non sarebbe stato possibile adattare alle pareti la bellissima scultura. Inter-

venuto l'Ufficio regionale, nacque una divergenza col Capitolo, il quale non intendeva sobbarcarsi ad una nuova ed ingente spesa. Finalmente, con i buoni uffici del Ministero della pubblica istruzione, che mandò sul luogo lo scultore Ximenes quale componente la G. S. di belle arti, si è venuti ad un'equa e conveniente soluzione, con la quale si è stabilito di trasformare il cappellone da circolare in poligonale, e così addossare la tribuna al muro di fronte. Questo progetto si metterà in esecuzione appena sarà approvato dall'autorità superiore.

Palermo, 1° marzo 1900.

E. MAUCERI.

## DOMANDE E RISPOSTE.

FASCICOLO I-IV.

XXXIII. **Ritratto di Giuliano de' Medici.** — Vorrei sapere se sia definitivamente da preferirsi o il ritratto di Giuliano de' Medici, esistente a Bergamo, o l'altro della R. Galleria di Berlino. Dopo tante controversie, a riguardo di que' due ritratti, non so più a quale opinione attenermi.

X. Y. Z.

*Risposta:* Se finora non si è data risposta a questa domanda, ciò dipende dal fatto che in tali questioni è difficile il discutere, perchè la soluzione dipende quasi esclusivamente dal gusto personale.

Il Morelli, e naturalmente anche i suoi scolari, e per convinzione propria anche l'Ullmann, nel suo scritto sul Botticelli, sono d'accordo nel preferire l'esemplare della collezione morelliana; secondo essi, il mancare della finestra nel quadro di Berlino deve bastare a convincere tutti; ebbene, io oso d'essere di parere diverso, giacchè credo che il dipinto di Berlino sia il migliore e che il quadro della sezione morelliana nella Galleria di Bergamo non sia che una povera replica, nella quale il nobile giovinetto fiorentino è ridotto ad un libertino consunto ed invecchiato prima del tempo, come direbbe Amleto. Ma questa mia opinione può dipendere da poca fede od essere questione di gusto, quindi non avrei pensato di rispondere alla domanda se alcune opere artistiche non mi avessero spinto a porre quest'altra questione ben più importante: il Botticelli, facendo questo ritratto, ha dipinto secondo la natura o secondo un altro modello?

Il museo di Berlino, oltre il quadro fatto da Sandro, possiede un *ritratto marmoreo in rilievo* di Giuliano de' Medici, come pure una *medaglia* relativamente

grande, comprata alcuni anni fa e non conosciuta in altri esemplari; tanto sulla medaglia quanto sul rilievo Giuliano è rappresentato come Sandro lo ha dipinto nel quadro di Berlino. Nel quadro il ritratto ha qualcosa di fresco, mentre nel bassorilievo, e più ancora sulla medaglia c'è tutta quella rude forza di rappresentazione della vita ch'è caratteristica speciale di quasi tutte le medaglie di Niccolò Sforzore, al quale si può attribuire pure questo bel lavoro.

La maggiore vivacità e verità che manca al quadro di Sandro ci fa credere, con molta probabilità di non sbagliare, che egli dipingesse il ritratto di Giuliano coll'aiuto di qualche medaglia, dopo che questi era già morto, e non, come credeva il Morelli, dalla maschera mortuaria dell'ucciso.

La nota medaglia di Bertoldo, che prima era attri-



<sup>1</sup> Pel contratto e le vicende dell'opera vedi DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*. Palermo, 1880, I, pagg. 182, 200, 260-4; II, 85.





buita al Pollajuolo, ci dà il ritratto uguale a quello dipinto da Sandro, solamente volto dall'altra parte, quindi probabilmente questo fu il modello di Bertoldo.

Rimane però sempre strano come mai il Botticelli non abbia, per questo suo quadro, voluto trar partito dagli studi fatti per riprodurre la bella persona di Giuliano nella sua *Adorazione dei Magi*, che ora è agli Uffizi. Ritratto più grandioso di Giuliano è però quello modellato in creta dal Verrocchio, e che ora è proprietà del signor Gustavo Dreyfus, a Parigi.

W. BODE.

#### XXXIV. Notizie su Gaspard e Nicolas van Eyck.

— Ho acquistato due quadri di un valore incontestabile. Rappresentano feste campestri, una delle quali avviene sul ghiaccio. Recano la scritta: I. C. V. EYCK — 1685 Roma. Come *Gaspard van Eyck* morì nel 1673 e *Nicolas van Eyck* nel 1677, si deve in modo assoluto escludere la partecipazione di questi due maestri all'opera.

Si domanda se esistano dipinti firmati da quel maestro fiammingo, e se sia rimasta in Roma alcuna notizia particolare del suo soggiorno.

L. MAETERLENEK.

*Risposta:* Il dott. Teodoro conte di Frimmel, direttore della Galleria Schönborn-Wiesentheidischer, risponde alla domanda del signor conservatore Maeterlenek sul significato della segnatura I. C. V. Eych (vedi *L'Arte*, 1899, pag. 295), che si tratta di un Jan Carel van Eych (o Eycken) e che di esso esiste un'opera segnata nella Galleria di Breslau. Sopra i pittori Van Eych e sul quadro di Breslau si trovano notizie nel libro *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen* (cap. I, pag. 61, e cap. III, pag. 510), dello stesso conte Teodoro Frimmel.

#### XXXV. Dipinti su rame. —

*L'Arte* negli anni scorsi (anno I, pag. 504; anno II, pag. 124 e 295) poneva la domanda: Se sia giusto quanto scrisse Morelli « che nessun pittore italiano dipinse su rame prima della fine del secolo XVI ».

*Risposta:* Innanzi tutto non ci pare esattamente riportata la domanda del Morelli, il quale si esprime così:

« Se non prendo errore, l'uso (*del rame*) fu introdotto in Italia verso la fine del secolo XVI », le quali parole possono anche riferirsi a tutto l'ultimo quarto del secolo. In nota,

poi, implicitamente ammette che il rame potè essere adoperato in Italia per *tutta* la seconda metà del Cinquecento, perchè scrive: « Almeno a me non è noto alcun quadro italiano della prima metà di quel secolo » (G. Morelli: *Della pittura italiana*. Milano, Treves, 1897, pag. 229). E si noti la prudente restrizione: *se non prendo errore*, che significa che il Morelli non ha inteso enunciare un assioma assoluto, quale altri gli ha attribuito.

E il Morelli aveva ragione di così pensare. Infatti la comune credenza sul tardo uso del rame non ha per sè il suffragio della tradizione artistica; gli antichi conoscitori e scrittori d'arte hanno ammesso che si dipingeva in Italia sul rame anche nella prima metà del Cinquecento. Ricorderò il quadretto su rame della antica Galleria Vallardi di Milano, attribuito ad Andrea del Sarto, morto nel 1531 (Vallardi, *Catalogo di quadri*, ecc., Milano. Vallardi, 1830, pag. 74); quello della Galleria Manfredini, pure su rame, creduto una Sacra famiglia di Giulio Romano, morto nel 1546, (Neu Mayr, *Memoriale storico critico sopra la pittura*. Padova, 1811, tav. III); il piccolo *Ecce Homo*, su rame, della Galleria del Re, a Parigi, creduto del Correggio, morto nel 1534 (Lépicicé, *Catal. rais. des*

*tableaux du Roy*, etc. Paris, 1752, vol. II, pag. 143) e tanti altri che è inutile qui ricordare. Anche ammesso che questi quadri non siano autentici, resta però sempre che la tradizione artistica antica ammetteva l'uso del rame nelle scuole italiane anche per la prima metà del secolo XVI.

Il Morelli scrisse: « A me non è noto alcun quadro italiano della prima metà di quel secolo » che sia su rame. Ebbene, io apro il Catalogo della Galleria di Dresda, e al n. 78 antico e 91 moderno trovo un piccolo rame dipinto da Polidoro da Caravaggio, morto nel 1543.

Nello stesso catalogo al n. 153 antico e 170 recente, trovo una Maddalena su rame, di Correggio, morto nel 1534.

Nell'ultimo Catalogo della Galleria degli Uffizi (Firenze, 1899, pag. 178, n. 1004), trovo una Vergine col Bambino, dipinta su rame dal Parmigianino, morto nel 1540.

Nello stesso Catalogo (pag. 200, n. 1209) trovo una Pietà dipinta su rame e firmata da Angelo Bronzino, che nacque nel 1502. E basti.

Diremo forse con l'Habich (*Vade-mecum*, ecc., I, pag. 57), che il quadretto di Polidoro perchè su rame « n'est pas de Polidoro »? Sarebbe un circolo vizioso.

A me non consta che si elevino dubbi sui due ricordati quadretti degli Uffizi. Del resto, dacchè le lastre di rame sul principio del Cinquecento erano così facilmente cadute sotto gli occhi dei pittori, per il divulgarsi dell'incisione, si ha da ritenere cosa impossibile che un pittore se ne valesse anche per l'arte sua? Noi crediamo anzi che se ne dovesse valere. Il fatto che l'uso del rame comincia a diffondersi alla metà del secolo XVI, fa supporre antecedenti tentativi; una trasformazione nella tecnica pittorica non avviene all'improvviso, e un uso non si fa comune in un giorno.

E perchè meravigliarsi se un pittore della prima metà del Cinquecento usa qualche volta, sia pure per eccezione, del rame, se proprio in quel tempo i pittori si sbizzarrivano a dipingere e sulle tegole e sulla ardesia, e sull'alabastro e fin sullo stagno? Gli antichi teorici e trattatisti della pittura non hanno mai escluso alcuna materia su cui dipingere, purchè fosse all'uopo preparata. Così il Lomazzo (*Idea del tempio della pittura*. Milano, Pontio, 1590, pag. 71), scriveva che: « Il colorare ad oglio sopra qualunque cosa al suo proposito ordinata, rappresenta il principio, ecc. ». Epperò a ragione il De Mauri (*L'amatore di oggetti di arte*, ecc. Milano, Hoepli, 1897, pag. 74), scrisse: « Una infinità di materie han servito indistintamente agli artisti di ogni paese per dipingere... Il rame ha servito indistintamente ai pittori di tutti i paesi come il legno e la tela ».

Pavia, 12 febbraio 1900

Prof. RODOLFO MAJOCCHI  
del Museo civico di storia patria.

XXXVI. **Circa i cartellini del Giambellino.** — Giovanni Morelli scrisse che « tutti i cartellini del Giambellino in *carattere italico* sono in generale falsi; e che nelle iscrizioni autentiche, apposte da lui stesso ai suoi quadri, l'una delle due *L* è sempre fatta più alta dell'altra, e solo nei cartellini ritoccati la *L* più alta non di rado venne accorciata dal restauratore, cosicchè tutte e due le *L* hanno, giusta le regole dei calligrafi, la medesima altezza ». È vero?  
G. P.

*Risposta:* Non è vero, osservandosi, in alcune opere di Giambellino indiscutibilmente autentiche, la seconda *L* non ritoccata, e pure di altezza uguale alla precedente. I seguaci di Giambellino usarono, specialmente nelle opere eseguite sotto la sua direzione o nella sua bottega, di mettere nei loro quadri il nome del maestro; e qualora si raccogliessero quelle iscrizioni in tanti gruppi, secondo la loro differente forma calligrafica, si potrebbero anche distinguere gli scolari di Giambellino, meglio che si sia fatto sin qui. Ma il criterio della seconda *L* più alta della prima servirebbe solo forse a distinguere le opere più antiche di Giambellino e men lontane di tempo da quelle di Jacopo suo padre.

O. M.

XLI. **Avorì carolingi del Museo del Louvre.** — Nelle due scene in alto delle coperte d'avorio esistenti nel Museo del Louvre, ascritte ai tempi carolingi, il Westwood ha supposto che sia rappresentato il Cristo in atto di predicare a sei apostoli. È proprio così?  
G. B.

*Risposta:* Se si tratta della coperta di una bibbia, ove il Westwood riconobbe la rappresentazione della predica del Cristo a sei apostoli, ci pare chiaro che invece si vedano gli scriba avanzantisi verso un personaggio con clamide agrafata sulla spalla destra e attorniato da guardia palatina. È la rappresentazione medesima che è ripetuta nelle miniature delle bibbie di Carlo il Calvo e nel suo salterio della Biblioteca Nazionale di Parigi. Accanto agli scriba si vede uno sgabello a tre piedi su cui è collocato il calamaio, e un altro sgabello nella stessa forma si vede nel salterio di Carlo il Calvo, là ove si raffigura San Girolamo in atto d'intingere la penna in un calamaio. La scena degli amanuensi che ricevono l'ordine di scrivere il libro sacro del principe fa riscontro perfettamente all'altra della seconda coperta, ove i monaci recano, dedicano e consegnano al principe il libro stesso.

A. V.

#### DOMANDE REPLICATE.

XLV. **Un ritratto del Velasquez.** — Oltre il potentissimo ritratto del *ruvido e saturnale* Innocenzo X, Casa Doria possiede l'abbozzo del ritratto d'un fanciullo, che fu attribuito a Van Dyck. Anni fa il principe Doria, accogliendo un'ipotesi che io espressi, sostituì al dipinto il nome del Velasquez, e la stessa



ipotesi fu da altri bene accolta. Riproducemmo l'anno scorso nell'*Arte* (anno II, pag. 124) il bellissimo ritratto, con la speranza che alcuno studi o spieghi l'esser suo. E l'abbozzo di uno dei ritratti de' figli di Filippo IV di Spagna? Sappiamo che, oltre quelli dell'infante Don Baltasar Carlos, ne dipinse altri di Filippo Prospero; ma ci mancano i mezzi per determinare quale possa essere qui rappresentato. A. V.

**XLVI. Altro ritratto del Velasquez.** — In una casa privata di Roma trovasi un ritratto di cardinale, altrove riprodotto nell'*Arte* (anno II, pag. 297), tutto simile nella tecnica all'autoritratto del Velasquez esistente nella Galleria Capitolina. Chi rappresenta? Sappiamo che il Velasquez fece il ritratto del cardinale Gaspar de Borgia (ora a Francoforte), del cardinale Rospigliosi (ora a Monaco), e del maggiordomo del papa (quello venduto alla vendita Salamanca del 1875). Il Curtis cita anche altri ritratti di cardinali esistenti in collezioni private straniere, non questo. A. V.

**XLVII. La data della pittura del Boltraffio a Sant'Onofrio.** — Desidero conoscere se gli studiosi romani, anche ricercando chi sia il committente il quale è ritratto nella Madonna del Boltraffio a Sant'Onofrio, possano trovar modo di determinare la data approssimativa di questo monumento pittorico. G. C.

**XLVIII. Tavolette funebri (?).** — A tergo di un ritratto nel Museo Poldi-Pezzoli in Milano, come di un altro che fu esposto nel *Burlington Fine Arts Club* di Londra, è dipinto un teschio. Quale fu l'uso di quelle tavolette? G. C.

**XLIX. L'Opera del Pinturicchio a Orvieto.** — Vorrei conoscere con determinatezza quali lavori abbia eseguito il Pinturicchio a Orvieto. G. B.

**L. Disegni a tergo della tavola di Sebastiano del Piombo a Viterbo.** — Di chi sono i disegni a tergo della « Pietà » di Sebastiano del Piombo che si vede nel Museo comunale di Viterbo? G. B.

**LI. L' "Annunciazione", ascritta al Botticelli nella Galleria Barberini in Roma** devesi escludere dal novero delle opere del Botticelli, come vogliono i critici più recenti? G. B.

NUOVA DOMANDA.

**LII. Lunetta nel Museo Civico di Fossombrone.** — Chi può fornire notizie sull'autore della scultura qui riprodotta, già esistente nella chiesa degli Zoccolanti di Fossombrone, ora nel Museo Civico di quel luogo? CORNEL V. FABRICZY.



*Per i lavori pubblicati nell' ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

ADOLFO VENTURI, *Direttore.*

Roma — Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

# I QUADRI DI SCUOLA ITALIANA

NELLA GALLERIA NAZIONALE DI BUDAPEST



NELLA Pinacoteca nazionale della bella capitale dell'Ungheria, le scuole pittoriche emiliane figurano degnamente. E Ferrara, la gran madre della pittura emiliana del Rinascimento, è rappresentata innanzi tutto da un compagno di Cosmè Tura, cioè da Michele Ongaro o Michele Pannonio.

*Michele dai unii* si ritrova per la prima volta a Ferrara nel 1415 intento a colorire uno stendardo;<sup>1</sup> e s'incontra di nuovo nel 1427, occupato a dipingerne un altro, tutto adorno delle imprese del marchese Lionello d'Este, cioè a diamanti e a margherite, il quale fu mandato al campo, alla gente d'arme, tra la quale militava, sotto gli ordini del condottiero Braccio da Montone, il futuro signor di Ferrara.<sup>2</sup> Dopo quasi vent'anni, il pittore s'incontra di nuovo occupato in un modesto lavoro, a dorare angioli di ottone eseguiti da Nicolò Baroncelli, dello scultore fiorentino che nella piazza di Ferrara eresse la statua equestre a Nicolò III d'Este.<sup>3</sup> Avendo poi Lionello d'Este commesso, per la cappella di Corte, al Baroncelli, sei angioli di ottone di tre diverse grandezze, e cioè due grandi, due mezzani e due piccoli, questi attese a lavorarli in cera dal 1443 al 1445, a gettarli e ritocarli nel 1446; e Michele Ongaro li dorò.<sup>4</sup> Non si

<sup>1</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Amministrazione, Leonello d'Este, Registro 1442-1444:

« 1415 intra e spexa a C<sup>e</sup> 123 Vno stindardo per taffeta roso e biancho pexa oncie 24.

« A M<sup>o</sup> Mechile dai unij per depinzere lo dito atute sue spexe de horo ariento e fatura . . L. 60

« Oncie 19 di franza in lo dito lo quale fue fato aladiuixa di M<sup>o</sup> Vguzone la quale fue posta in campo quando lui la prixe dalo S. ».

<sup>2</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Amministrazione, Leonello d'Este, Registro 1442-1444:

« 1427 a C<sup>te</sup> 123.

« Vno stindardo de tafeta biancho pexa oncie 26 lo zenda.

« Aue M<sup>o</sup> Mechile depintore per depinzere lo dito adiamanti e malgarita de horo e da rientto atute sue spexe saluo ha di zendale e franza tasa per bennastru ducati 25 a soldi 41 per ducato. L. 51, soldi 5.

« Fue mandato in campo ale zente d'arme de lo S. ».

<sup>3</sup> A. VENTURI, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara (Rivista storica italiana, vol. I, fascicolo IV, anno 1884).*

<sup>4</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Registri di guardaroba, Creditori e debitori, 1445 f., a c. 98, retto.

« MCCCCXLVI.

« E di dito (ossia: 5 aprile) per folgij otozento doro batudo fino posto a ducati uno per centenaro a fol. 47 per ducato Aue mechile ongaro dipintore fige dare galioto per dorare quatro Anzolz de otone de la Capela de lo signore de Corte de li quali folgij apare mandato n. 56 a c<sup>te</sup> 6. . L. 9 — sol: 16 — den: —

« Fato In suma de folgij 1100 — apare posto In questo a c<sup>te</sup> 173 folgi 300 ».

[a c. 169 tergo]

« Adi 15 Nouembre

« Mechile Contrascrito de dare lire quatoridze soldi quatoridze marchesane per uigore de uno boletino per



supponga, per le umili commissioni a cui abbiamo accennato, che Michele Ongaro fosse pittore tenuto in poco conto, perchè tutti gli artisti, i principalissimi stessi della Corte, erano occupati anche in faccenduole. Ettore de' Bonacossi, il maggior pittore ferrarese, precedente la generazione di Galasso, di Bono, di Cosmè e di Francesco del Cossa, dipinse uno stendardo; Cosmè Tura iniziò la operosa vita d'artista indorando cassette e dipingendole a fogliami, a imprese estensi e a melagrane. Nel 1447 Michele Ongaro ancora intende a una operazione poco significativa,<sup>1</sup> e cioè a colorire e ornare di stelle la coperta di tavole fatta ad un'ancona della cappella ducale; e finalmente nel 1450 si applica a decorare la volta della sagrestia della Cattedrale ferrarese, dove dipinge pure un Dio Padre con serafini e i santi Pietro e Paolo.<sup>2</sup> Il doratore, il decoratore sapeva anche dipingere figure, e le figure dipinse dei santi Domenico, Tommaso d'Aquino e Pietro martire, con angeli nella torre delle ore del castello di Ferrara; ed altre con la immagine di Gesù tra gli stemmi del Comune e del Capitano, sull'ingresso della

mj Zoane Antonio fatoge per la Contrascrita Ragione e sotoscrito e bolato con l'ordene.

« L: 14 — sol: 14 — den: — ».

[a c. 169 tergo]

« XV Novembre.

« Mechile Ongaro dipintore de auere lire quatoridize soldi quatoridize marchesane zoe L. 14 soldi 5 per manifatura de Auere dorato da dipintore anzolj sie de otonne zetadi de man de mastro Nicolo baronzeli postoge lo precio per galioto a ducati uno Luno a soldi 47 den: 6 per ducato. E soldi 9 marchesani per peze desdoto doro a den. 6 Luna posto de suo a compire de dorare diti Anzolj fati per uxo de lo altaro de la Capela de corte de Lo signore de Li quali danarj apare mandato . . . L: 14 — sol: 14 — den: — ».

[a c. 173 retto]

« E di 28 dito (ossia: 28 gmbre) per peze trezento doro batudo fino a ducati 1<sup>o</sup> per centenaro Aue mastro mechile ongaro dipintore per dorare duj Anzolj de otonne Li quali fize nicolo baronzeli per uxo de la Capela de Corte de el signore e forno Li pizolj de lo quale oro apare mandato In suma de peze 1100 a c<sup>te</sup> — e peze 800 apare in questo a c<sup>te</sup> 98, a soldi 47, den: 6 per ducato. . . . . L. 7, sol: 2 ».

<sup>1</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Registri di guardaroba 1447, Debitori e creditori G. a c<sup>te</sup> 36 retto;

« MCCCCXLVII

« E di 27 marzo per le infrascrite Robe Aue mechile ongaro per dare de uerde una gabieta dase che he jn la Capela del Signore, Jn la qual sta lo signore a holdire mesa dentro — uidelicet.

« per libre quatro de azuro uerde a soldi 7 per

« L: 1, sol: 8; den: —

« per libre una de zalo . . . . . a soldi: —

« per . . . . . L: — sol: 8; den: —

« de le quali Robe apare mandato n<sup>o</sup>: 17.

« L: 1 — sol: 16 — den: — ».

[a c. 36 tergo]

« Mechile ongaro Contrascrito de dare a di 28 marzo libre noue marchesane per uigore de uno suo Bole-

tino per mj Zoane Antonio sotoscritogli per la contrascrita Ragione e sotoscrito e bolato con lo hordene.

« L: 9 — sol: — den: — ».

a c. 31]

« E di 20 mazo per onze zinke de Azuro de Ale magna a soldi 8 Aue mechile ongaro dipintore per fare uno stelado de drito da la Ancona de la Capela de lo Signore zoe tuto el tabernacolo de la dita Anchona de corte de lo qual azuro apare mandato segnato n.<sup>o</sup> 17 . . . . . L. 2 — sol: — den: — ».

[a c. 37 retto]

« Mechile ongaro depintore de auere adi 27 marzo per sua fatura e spexe de Auere depinto uno Aromaro de la Ancona de la Capela de corte de lo signore Jn questo modo zoe uno stelado fato a tute sue spese zoe de azurazo posto de soto alo azuro fino al qual fino Aue lo dito dal fontego Jn questo a c<sup>te</sup> 31 e spexe de cole e zesi e stele 354 ha Releuade mese de suo horo fino.

« E per fature e spexe de olij Colurj de Auere Colorito y uixi le mane e i pedi a 4 Anzoly de la Capela sopradita de otonne e sono de la suma den. sey che stano suxo Lo altaro Li altri duj erano coloridi.

« E per fatura a uerdazo cola posta de suo a dare el uerde a una gaiba de Ase fata in dita Capela Jn la qual sta lo signore a holdire mesa dentro de le qual tute dite Cose galioto getasa lire noue como apare mandato n.<sup>o</sup> 17 . . . L: 9 — sol: — den: —

« Lo uerde fino Aue Lui Jn questo a c<sup>te</sup> 36 ».

<sup>2</sup> Archivio capitolare del duomo di Ferrara:

« Libro della Fabrica segnato ☩ fol. 56. MCCCCCL de decembre XXX. — M<sup>o</sup> Michielle Ongaro depintore de aue L XX. s. 1. per lo sotoscrito lauoriero per lui fato de soi choluri collo zofrano, ollio vernixe liquida al uolto fato de novo in la sagrestia soura la porta da lado dent<sup>o</sup> e oure date per lui al dito lauoriero chomo apresso vedriti: prima per trecento trentacinque stelle doro como le broche a s. 40 el c<sup>o</sup> messe in lo uolto de soura e in lo ciello L. 6: s. 13: d. 6 e per cento setanta doe peze d'oro per L. 3: s. 3 el c<sup>o</sup> meso in oura al dito uolto capilieri goze et architì



MICHELE UNGARO — Galleria di Budapest



casa di questo; e il ritratto di Borso d'Este sulla porta detta del Leone, nel 1452.<sup>1</sup> Ancora nel 1454 Michele Ongaro presta i suoi servigi a Borso d'Este;<sup>2</sup> e si ripete il suo nome ne' registri estensi pure nel 1455.<sup>3</sup> Quattro anni dopo colorì una cortina per la Cattedrale

e roxe L. 5: s. 7: d. 10 e per lir quatro de colla per sol. 2 per dare al uolto dito per dare li coluri e la vernixe suxo L. o: s. 8 e per onze sedexe de azuro per sol. 5 lonza per dare al cielo del dito uolto e in lo frontespico et in la groxiera L. 4: s. o. d. o e per quatro foli de stagno per din. 10 el folio s. 3: d. 4 e per lir quatro de uernixe liquida per sol. 4 la liba (*sic*) per dare al legname del dito uolto L. o: s. 16: d. o e per lir una de oolio de noxe L. o: s. 1: d. o e per lo dito lauoriero e per sol. 1: d. o de zofrano per darlo alle staze... [*parola illegg.*] cornixe al cielo soura la porta e per sie oure per lui date e messe oure cinque de nocte a sol. 10 per oura a fare li diti cholori cholla zofrano e mexollo in oura al dito uolto L. 2: s. 10 in tutto L. XX s. 1: d. o e die auè adi 22 de aple 1451 L. XV: s. o: d. m. per soa manefactura oro coluri biacha et ogni altra cossa depinzere et adornare uno Dio Padre cho dui serafini da lado in la sagrestia soura del Vescouado de la porta dentro e uno San Paullo li a man drita e uno San Pietro li rinpeto da l'altro cho de larmario in la dita sagrestia e metter doro dui fioruni sotto al dito San Pollo e San Piero e fare razzi d'oro suxo i campi del dito Dio Padre San Piero e San Pollo e dare de azuro a li campi aprouo el muro driedo ali diti dui Santi e meter doro le diademe tre zoe de Dio Padre San Piero San Pollo e metterli in oura et alquanto adornare le alle di diti serafini a discrezion del dito M.<sup>o</sup> Michiel L. XV». (SCALABRINI GIUSEPPE ANTENORE, *Memorie della Cattedrale di Ferrara*. Cod. cart., secolo XVIII, vol. 2, cc. 336-446 n. n., Mss. cl. I, n. 447; dal volume II [c. 74 v., 75 r.].

<sup>1</sup> Cfr. L. M. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*. Ferrara, Taddei, 1864; Id., *Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*. Ferrara, Taddei, 1868.

<sup>2</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera ducale, Registro, Memoriale dall'anno 1454 al 1471, a c<sup>te</sup> 10:

«Antonio de Rainaldo olim ufficiale sopra li lauorerij de la cita de corte del nostro signore de dare adj VII de marzo lire uentinoue de marchesane per luy ad mastro Michiel Ungaro depintore per resto et Liuro pagamento de lire 43 de marchesane che luy doueua hauere per piu Lauorerij per luy facti del anno presente ad lo Illustrissimo nostro Signore Como appare Allibro de li Lauoreri del computo de dicto officio a carte 21. per bulletino de guielmo fuxaro Successore del dicto Antonio de di 7 Nouembre 1452 cum sottoscriptione per mandato de li generali facturij et bollato del suo bollo et posto In filza more solito

et per lo dicto Michiel Ongaro de comissione del spectabile facturij ad Mastro Jacomo de Sagramorre et Simone depinturj et compagnj et posto dal dicto mastro Jacomo et Simon depintorj.

«L XXVIII; — sol: — den: —

«Dixit petrus afarina.

«Antonio de rainaldo alibro a c<sup>te</sup> 206. Mastro Jacomo de Sagamore alibro a c<sup>te</sup> 223 et Simone compagni».

<sup>3</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Massaria Reg. 1455:

«MCCCCLV.

«E die XXXI de zenaro stara trentasette modenese de formento per lo pretio del quale in raxone de soldi 26 el staro fue consignato in pagamento per la dicta camera Antonio de prosperi a M<sup>o</sup> Michiele Vngaro depinctore et a M<sup>o</sup> Andrea depintore, el quale Antonio era debitore a libro Resti 1453. per dicto conto vecchio c<sup>te</sup> 124. come appare al Memoriale P. de conto vecchio predicto 1454 c<sup>te</sup> 187 in due partite.

«posto dicto Antonio deba hauere a libro Resti 1453 predicto c<sup>te</sup> stara XXXVIII 1/4».

[Registro. Mem. dall'anno 1454-1471, a c<sup>te</sup> 187 p.].

«Mastro Michielle Ongaro depintore per suo compto che luj ha in Libro p de compto vecchio a c<sup>te</sup> de dare adj xxx/ de zenaro Lire vintesepte soldi septe de marchesane li qualli se fano bonj per luj de commessione di soperiurj et de volenta et Consintimento de Martinj di prosperi figliolo de Ser Antonio di prosperij ad Ugoloto de facin massaro de Modena per altrettanti che al dicto Mastro Michielle se consegnato Impagamento el dicto ser Anthonio di prosperi debitore in Libro di resti de Modena 1453 a c<sup>te</sup> 87 consegnato ad exigere al dicto Uguloto per ser Nicolo di troti fo Massaro de Modena el qualle debito si e stara 37 frumento modenexe Al qualle frumento se da pregio per li dicti soperiurj in ragione de soldi 26 el staro che uene a ualere L. 43 sol: 2 marchesani per la quale L 27, 7, o el dicto Martini in nome del dicto Antonio so padre si promete et constituisse si principale debitore del dicto Mastro Michielle a pagargie dicti denarj. uide licet. la mitade a Sancto Michielle proximo venturo et l'altra mitade a sancto Michielle 1456 et cosso dicto Mastro Michielle e remasto cum luj dacordo et posto che dicto Uguloto debia auere

«L xxvij sol: viij — den —

«Dixit petrus dele farine.

«Mastro Michielle allibro p. a c<sup>te</sup> 337.

«Uguloto allibro p. a c<sup>te</sup> 328».



SCUOLA DI COSMÈ — Collezione del marchese Strozzi a Firenze



ferrarese, rappresentandovi la creazione di Adamo e d'Eva.<sup>1</sup> Nel 1464 era morto, come si deduce da una notizia relativa a Lucia, figlia ed erede del pittore.<sup>2</sup>

Quantunque Michele Ongaro preceda la generazione di Cosmè Tura, si dimostra vinto dalle forme artistiche che si diffondono da Padova, dalla scuola di Francesco Squarcione. Anche in tarda età, grazie alla versatilità della sua natura, riesce a mettersi accanto a Cosmè Tura, lavorando nello studio del Signor di Ferrara, come lo dimostra il quadro, sola testimonianza che ne resti del pittore, nella galleria di Budapest. Una giovane con un serto di spiche a ruota, intorno ai riccioli del capo, con un sermento di vite nella destra e una rama di rose bianche nella sinistra, sta seduta in trono, coperta da un manto col risvolto di velluto rosso, che sembra chiuderne, come in una conchiglia purpurea, il corpo verginale. Sull'alto del trono di porfido, con ornati e fornimenti d'oro, di gemme e di perle, seggono de' genietti con rami di pomi e di peschi, i quali si dispongono in cerchio o in archi paralleli sul capo della dea, a cui pure s'innalzano gigli da due vasi, che sono in basso guerniti di gemme incastonate e da perle. Di qua e di là dal trono, si vedono monti a punte arcuate, o a corni, come nei fondi dei quadri di Marco Zoppo, e strade a S sparse di sassolini, e piani che si rompono come nelle miniature ferraresi, però non così geometricamente o a guisa di prismi di quarzo, essendo qui molle la terra. Le nubi sembrano strani pesci con squame e pinne e lunghi denti.

Così l'arte delle piantagioni o la coltura delle piante fu rappresentata in figura allegorica dall'artista che si segnò EX · MICHAEL · PANONIO, e determinò l'argomento del suo dipinto, scrivendo in una tabellina: PLANTANDI · | LEGES · | PER ME | NOVERE COLONI. Come più tardi il Pinturicchio, nell'appartamento Borgia, in Vaticano, rappresentò le arti insegnate da Osiride, e tra esse la coltura delle piante; così Michele Pannonio raffigurò per Borso d'Este la dea maestra della coltivazione, e vi appose la impresa del duca di Ferrara, che ornò un suo gabinetto con le figure delle arti. È l'impresa che si vede di frequente ne' codici miniati del Duca nella torre della Cattedrale ferrarese, nell'anticamera del salone di Schifanoia, nei messali della Certosa di Ferrara, ecc., cioè la impresa, detta *del paraduro*, consistente in una siepe o cateratta, quale si usava fare nel Po, e tale siepe divenuta simbolo borsiano, ebbe figurata nel mezzo una zucca galleggiante sulle onde, e scritta al di sopra la parola FIDO. In un'altra tabellina, a schiarimento del concetto del quadro, le parole greche, traduzione dell'antecedente scritta latina: ΦΥΤΕΙΑΣ · ΓΕΝΟΜΟΥΣ ΑΙΕΜΟΝΑΙΗΝΟΤΕ ΓΕΩΡΓΟΙ.

Michele Pannonio disegnò la sua figura conica, col seno alto e il busto stretto, come usa anche Cosmè Tura, di cui però il pittore ungherese non ebbe la potente energia. I contorni angolosi, le vesti metalliche, i muscoli tesi di Cosmè Tura non si vedono in questo quadro, in cui tutto si ammorbidisce e sembra bagnato, viscido, molle. Il manto, il rovescio della tunica marezzata prendono la durezza del calcare più che del metallo; le carni sono gonfie e hanno le ombre azzurrine, i pomelli delle guancie sembran tocchi da zafferano e i bianchi hanno l'argentato umidore delle striscie lasciate dalle lumache nel loro cammino; le mani non hanno la nodosità del Tura, e le unghie delle dita si affondano formando un ovale. Una grande profusione di rubini e di perle è da per tutto, lungo le cornici, e prendon talora la forma di fermagli sormontati da una corona.

<sup>1</sup> Cfr. L. N. CITTADELLA, op. cit.

<sup>2</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Amministrazione dei paesi, Ferrara, Registrum Gabelarum, 1464, a c<sup>te</sup> 44 tergo:

« MCCCCLxiiiij

« Lucia filia quondam et heres Magistri Michaelis Ungari pictoris jure usus ab ecclesia sancte Marie de Buco Soluendo omni anno solidos decemseptem et denarios sex marchesanorum vendidit Bertholino de Nouaria filio quondam domini Johannis unam par-

tem cum dimidia habito respectu ad quatuor partes et omne Jus quod habet in reliquis partibus quas conducebat dictus quondam magister Michael ad afflictum a domina Magdalena uxore Thome Moscardini unius domus cupate murate et solerate cum cortili posite in contracta sancti Gregorii Ferrarie juxta suos confines pro pretio librarum centumquingaginta marchesarum nitidarum. Ex Instrumento manu Johannis de Agolantibus die vicesimo octavo Julij.

« Bertolinus de Nouaria . . . L. XV. sol: — ».



Scuola di Cosmè — Collezione del marchese Strozzi a Firenze



Questo quadro faceva parte probabilmente di una serie di figure allegoriche che ornarono lo studio di Borso d'Este. Sappiamo che nel 1458 Cosmè Tura cominciò la decorazione dello studio del duca;<sup>1</sup> ed è probabile che Michele Ongaro lo coadiuvasse. Quando si considerino le altre quattro figure allegoriche che fanno riscontro a questa, e cioè una della raccolta Layard a Venezia, due nella collezione del marchese Strozzi a Firenze, un'altra nella raccolta di Berlino, noi possiamo ritenere di avere innanzi l'ultima opera di Michele Ongaro, il suo testamento pittorico. Anche ne' due quadri del marchese Strozzi, opera di altro seguace di Cosmè Tura, dalle dimensioni identiche al dipinto descritto, si veggono figure allegoriche delle arti de' campi con le imprese del duca Borso, quali l'unicorno sopra



ERCOLE GRANDI — Galleria di Budapest

uno scoglio all'ombra di una palma con datteri e con il corno rivolto al basso e la punta immersa nelle acque; l'abbeveratoio da colombi, cioè un recipiente con diverse aperture

<sup>1</sup> A. VENTURI, *Cosmè Tura* in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*.



rotonde da cui sgorga l'acqua. Dove però si determina fortemente l'arte di Cosmè, e forma grande contrasto con quella di Michele Ongaro, è nel quadro della raccolta Layard a Venezia: il ferreo pittore colà batte la sua figura sull'incudine e la pone in un trono adorno di delfini, dalle squame e dalle pinne irte e spinose, come in un antro marino tra i delfini che s'incurvano nei braccioli dello scanno, ne sostengono la base e ne ornano la spalliera. La figura allegorica ha ampia la fronte, con i capelli tirati all'indietro, e riccioli



SCARSELLINO — Galleria di Budapest

che le ricadono intorno al volto come spire metalliche; ed ha le vestimenta di velluto a damasco, le cui pieghe sembrano sbalzate a colpi di martello.

Che il Tura decorando lo studio di Borso d'Este si servisse di cooperatori, possiamo ben supporlo, non solo per la identità di proporzioni tra il quadro di Michele Ongaro e



quelli posseduti dal marchese Strozzi a Firenze, ma anche per la relazione che tutti questi dipinti hanno con la figura allegorica acquistata nel 1894 per il Museo di Berlino e ascritta a Francesco del Cossa. Non appartiene però a questo maestro. La figura allegorica è diritta, in un altipiano verde, arato e piantato d'alberi, con zolle divise da siepi, con le linee ter-



FRANCESCO RAIBOLINI DETTO IL FRANCIA — Galleria di Budapest.

minali de' colli interrotte da pianticelle, come da sterpi, con qualche edificio a tetti azzurrini, con macchiette dalle vesti trinciate sopra ai fianchi, e come lastre metalliche battute, nella guisa che suole farle il Tura. Anche le pieghe intorno alla coscia destra della figura allegorica richiamano il Tura, e così l'orecchia sinistra acuta in alto e col lobo inferiore gonfio. Il colore della veste è di un rosa avvizzito, e tutte le tinte sono pallide, deboli, tanto da farci assolutamente escludere l'attribuzione a Francesco del Cossa, che fu data al dipinto; ma<sup>1</sup>

<sup>1</sup> BODE, in *idem*.



benchè non ci sia la forza e lo smalto del colorito di questo pittore, pure è grata quella figurina dal sermento di vite in mano, con la verde cintura che le gira intorno e s'annoda a mezzo il seno; quella figurina, dall'intonazione chiara, che spicca sul cielo azzurro, luminoso all'orizzonte. Nel fondo si vedono contadini che battono il grano sul terreno, il che fa



BERTUCCI DA FAENZA — Galleria di Budapest

pensare che ci troviamo pure innanzi ad una allegoria della cultura de' campi. È l'opera questa di un maestro di scuola ferrarese che attinse all'arte di Cosmè, e di cui si hanno nella galleria di Budapest due graziosi angeli musicanti (l'uno sotto il n. 49, ne' magazzini), proveniente dalla casa del marchese Nerio Malvezzi di Bologna, ove li vedemmo sette anni fa: uno degli angeli suona il flauto e l'altro un arpicordo, e sono evidentemente frammenti di una pala d'altare.

Di un altro scolaro di Cosmè Tura avevamo speranza di trovare qualche ricordo nella Galleria di Budapest, intendiamo dire del drammatico e potente Ercole De' Roberti. Scri-



vendo di lui Raffaele Maffei di Volterra, detto il Volaterrano, nella sua *Anthropologia* del 1506, anno assai prossimo alla morte dell'artista avvenuta nel 1496, narra che Ercole De' Roberti lasciò in Ungheria, ove fu trattenuto, qualche saggio dell'arte sua. Forse Mattia Corvino, il Re che schiuse i battenti delle porte dell'Ungheria all'arte del Rinascimento italiano, accolse Ercole De' Roberti alla sua corte; e là tra le sculture di Benedetto da Maiano, i busti di Andrea del Verrocchio, le tavole di Filippo Lippi, dovettero far mostra di sè le animate figure di Ercole. A Budapest, appunto nel Gabinetto nazionale delle stampe e dei disegni,



GIROLAMO DA COTIGNOLA — Galleria di Budapest

si trova un disegno, di cui diede conto Fritz Harck, per informazione avutane dal Thausing: nel diritto rappresenta un cavaliere veduto a tergo, e nel *verso* sta la scritta: «1592 Diz soll gemalt haben erchol de ferrar, ist vor 100 etlich Jaren ein köstlicher maller gewest, hat die Capelle in San Piero gemacht so gestiftt haben das geschled; der Gangan (Garganelli)». <sup>1</sup> E non è il solo disegno che si trovi in quella raccolta, perchè possiamo attribuirgliene con tutta certezza un altro senza numero e indicazione d'autore: è a penna, e rappresenta il *Trionfo di Davide*: l'eroe biblico sta sopra una biga su cui sta scritto DAVID REX,

<sup>1</sup> F. HARCK, nel *Jahrbuch del k. preuss. Kunstsammlungen*.

tirata da cavalli e attorniata da prigionieri e guerrieri. Peccato che la carta sia stata stropicciata, e il segno non presenti più la forte continuità che aveva in antico. Ad ogni modo confrontandolo coi disegni noti sin qui di Ercole Roberti e con alcuni che ci è riuscito di trovare in parecchie collezioni (quello della *Crocifissione* a Monaco di Baviera, n. 2144, assegnato a Ercole Grandi; lo studio per una *Pietà* nel British Museum, n. 75; un altro che rappresenta la *Cattura di un martire*, pure nel British Museum, segnato 52, 4, 24, 96), non abbiamo



CORREGGIO — Galleria di Budapest

alcun dubbio sull'appartenenza del disegno al caposcuola ferrarese. Quando egli si sia trattato a lavorare in Ungheria non è noto, ma di lui dovevano esistere opere d'arte alla corte di Mattia Corvino, sapendosi che Ippolito I d'Este, arcivescovo di Strigonia, mentre si apprestava a partire per l'Ungheria nell'anno 1487, si fece dipingere una tavoletta da Ercole.<sup>1</sup> Forse si potrebbe supporre che l'artista accompagnasse in Ungheria il giovanetto

<sup>1</sup> Archivio di Stato in Modena - Libro del cardinale Ippolito I, 1487, a carte XL: « E adì XXVIII ditto (*maggio*) L. octo m. per la signoria sua a Nicolo dala farina bauchiero per tanti che lui ha pagati contanti

a m<sup>o</sup> hercule di roberti depintore per oro et factura de uno quadretto de ligno per l'andata de sua signoria in ongaria al memoriale c. 25 e questo da lui a c. 41. duc. — L. VIIIJ. — s. — d. ».



arcivescovo; come più tardi accompagnò a Roma don Alfonso d'Este, allorchè questi vi andò con nobile corteo a presentare l'omaggio al novello papa Alessandro VI Borgia.

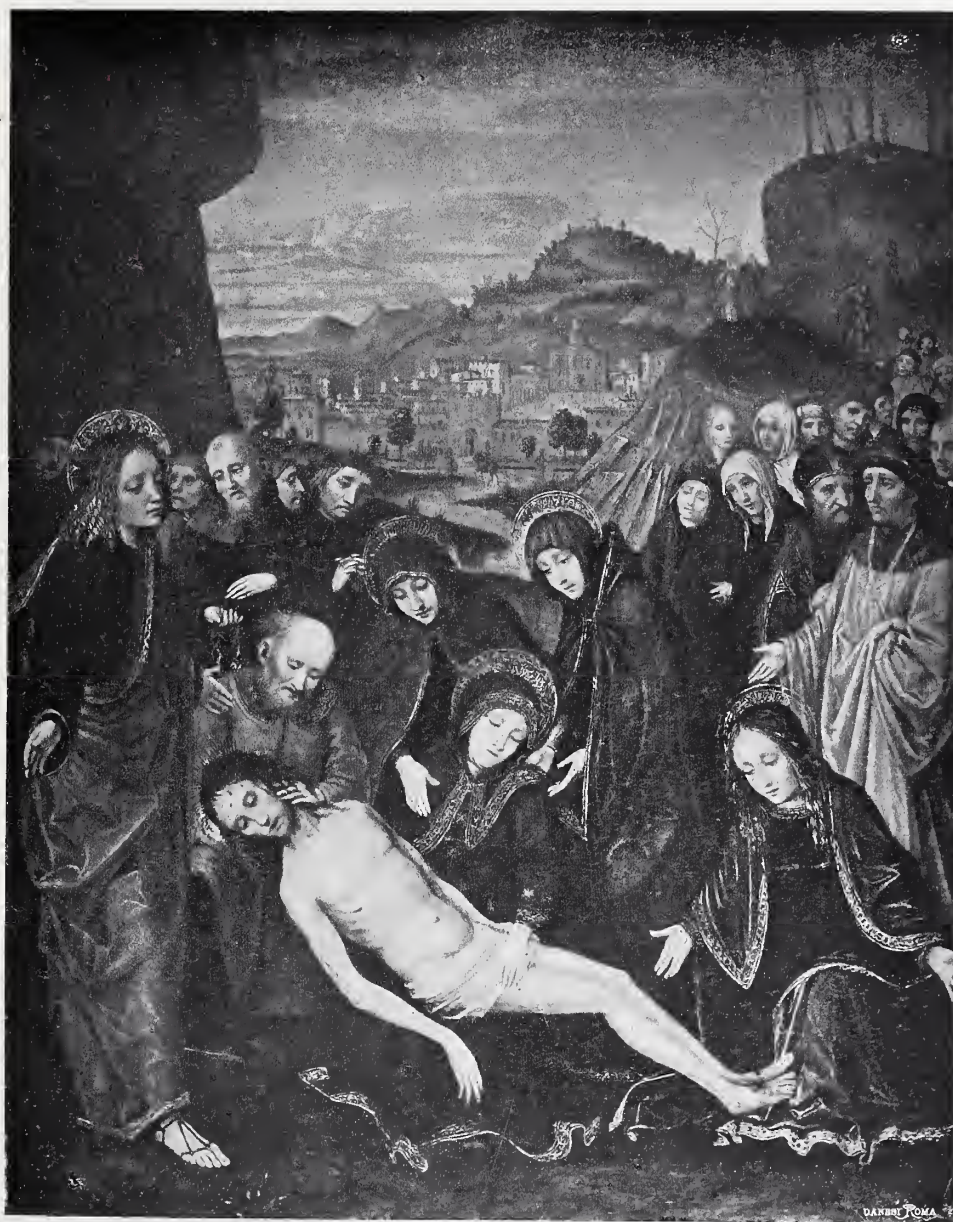


GIROLAMO MAZZOLA — Galleria di Budapest

Se la Galleria di Budapest non conserva pitture di Ercole Roberti, può vantarsi però di serbare un'opera bellissima di un suo seguace, di Ercole Grandi: la giovanile, nobile figura di San Giovanni Evangelista veduto sino alle ginocchia, di femminile bellezza. Egli guarda pensoso all'ingiù, in attesa melanconica, con la penna in alto sospesa, trattenuto dolcemente dallo scrivere nel libro che sta tra le sue dita semiaperto. Nel paese che si stende al basso, appena spunta la vetta d'un albero a sinistra e la chioma d'un altro a destra; così che la soave figura par che si elevi dalla terra nel cielo luminoso. Stacca in quel chiarore, su quell'azzurro solcato da nubi trasparenti, con contorni segnati un po' duramente, il bel



manto di velluto, d'un rosso intenso, che forma grosse e gonfie pieghe intorno al verde pure vellutato della tunica; e chinasi la bella testa con un nimbo crocesegnato, come quello del Redentore; grandi ha le sopracciglia, pieno il mento, bei capelli cadenti a riccioli sugli omeri. La luce si scalda nel basso, e rosseggia sull'orizzonte; e si riflette sulle mani della sacra figura, illuminandone le nocche tondeggianti. Lunghe sono le ombre azzurre nel piano proiettato dalle macchie degli alberi, dietro cui si ergono parallele le rupi. Il bellissimo quadro ricorda la fiorente testa del San Giorgio nell'ancona d'altare d'Ercole Grandi nella National Gallery di Londra, e alquanto l'altra di San Giovanni Battista nel lunettone dell'ancona stessa, esistente presso gli eredi Lombardi a Ferrara. Se quest'ultima testa, ugualmente piegata a sinistra, non avesse i lineamenti contratti dal dolore, sembrerebbe ispirata dallo stesso modello



AMBROGIO BERGOGNONE — Galleria di Budapest

giovanile, anche per il modo simile con cui l'ampia chioma ombreggia il volto del Santo. Questi quadri e la decorazione del soffitto del palazzo Costabili sono i soli che formino un



gruppo di opere d'arte affini e assegnabili a Ercole Grandi. Tutte le altre gli sono ascritte per via di malsicure ipotesi. Il gruppo di quelle che può considerarsi composto dalla Santa Maddalena Egiziaca dell'Ateneo di Ferrara, dal San Sebastiano del Noseda in Milano, dalla Crocifissione della raccolta ferrarese del Santini, dal San Rocco, ch'era già nella collezione Barbi-Cinti a Ferrara, appartiene a un maestro assai scarso di mezzi. I putti che, nel quadro



BERNARDO LUINI — Galleria di Budapest

della Santa Maddalena Egiziaca sostengono le nubi come assicelle sotto i piedi de' compagni, hanno la testa grossa e l'esile collo, il naso affilato ad angolo assai acuto, e non collocato simmetricamente in mezzo alla faccia. Tanto si nota pure nelle figure della raccolta Santini; e in tutti i fondi di quei quadri si mostrano montagne dai contorni taglienti come se fossero di latta; vallate azzurrine che potrebbero essere invece laghi, maremme, insenature di mare inoltrato con curve ellittiche tra i monti; alberi con la chioma delle felci. Ciò basta a dinotare una personalità artistica differente dal pittore del primo gruppo di opere d'arte qui indicato, cioè di Ercole Grandi. E differente è pure l'autore della *Pietà*, che a lui si ascrive, nella galleria di Ferrara, perchè dissimile è la proporzione delle teste di quel quadro dalle altre



del Grandi: le squadrate teste rettangolari non corrispondono alle altre ovali di lui; e le pieghe a grossi e profondi addentramenti lineari non hanno riscontro con le altre curve e sinuose di quel maestro; i capelli delle figure della *Pietà* forman parrucca, mentre nell'ancona di Londra e nel lunettone Lombardi essi sono fini, arieggiati, svolazzanti. Infine la serie dei



BERNARDO LUINI — Galleria di Budapest

quadri biblici nelle raccolte Layard a Venezia, Morelli a Bergamo, Visconti-Venosta a Milano con tutta probabilità non appartengono al Grandi, ma alla bottega di Lorenzo Costa, ed anzi si potrebbero considerare le stesse rappresentazioni indicate quali opere del Costa nei cataloghi artistici dei Gonzaga a Mantova. Anche la pala d'altare proveniente dalla chiesa di San Paolo a Ferrara, esposta nella pinacoteca di quella città, è dissimile per tecnica e per istile da tutti i quadri qui accennati, come certi e dubbi di Ercole Grandi. Sin da quando distinguiamo questo pittore da Ercole de' Roberti, egli sembra scomparire ogni giorno più



dalla storia. E oggi, tolte le opere supposte della sua giovinezza e le altre dell'età matura, del periodo in cui collaborò, a quanto si crede, con Lorenzo Costa a Mantova, abbiamo ridotto a ben poco i saggi della sua artistica operosità.

Da Ercole Grandi si passa a Dosso Dossi (n. 86), a un frammento di quadro, che dovette



AURELIO LUINI — Galleria di Budapest

essere originariamente un ottagono e servire ad uso decorativo; è una testa rivolta a destra, con forti riflessi di luce infocata, con le strette labbra sdegnose e il mento sollevato, la chioma fulva e guasta, gli occhi che guardano in su severamente; il sole batte sulla testa abbronzata, e ravviva le labbra rosse. È rivolto allo stesso modo il ritratto della mano del Dosso, pure sotto il nome di Giorgione, nel Museo ducale di Brunswick, di un guerriero potente, con fierissimo sguardo, e ombre forti sul volto di caldo e intenso colore.

Di Battista del Dosso la galleria conserva soltanto una copia: il quadretto idillico (n. 175), rappresentante *Il riposo in Egitto*, con un San Giuseppe che prepara l'asinello per il viaggio. Le carni cretacee, opache, la materialità degli ornamenti, la mancanza d'ogni freschezza ne attestano come l'opera sia un'antica copia; ed è facile il persuadersene, comparandola alle altre di Battista del Dosso nella Galleria Borghese in Roma, e a quelle di Bergamo e di Oldenburg.<sup>1</sup>

Anche il quadro nella Galleria attribuito al Garofalo devesi considerare come lavoro della scuola. Rappresenta *Cristo e l'Adultera*, con molte figure assistenti, tutte lunghissime, con turchini stridenti non propri del Garofalo, con un giallo svanito ben differente da quello del pittore, che sembra attingerlo dalle squame dei pesci dorati. C'è in tutto alcunchè di



GIAMPIETRINO — Galleria di Budapest

vitreo; e ci sono tipi, come la figura di mascherone presso l'Adultera, e l'altra di donna in colloquio col vecchio a sinistra, inusitati nel maestro. Infine c'è una particolarità curiosissima, intendiamo quello di indicar l'atto del discutere, formando un angolo retto del pollice con l'indice: tensione di gesto che il tranquillissimo e debole Garofalo non avrebbe mai usata.

Un autentico Scarsellino chiude il ciclo della pittura ferrarese nel secolo XVI, e onoratamente col quadretto (n. 169) dello *Sposalizio di Santa Caterina*, tutto sotto l'influsso dei Bassano, come si dimostra per il cielo verdastro e il colore vinoso della tunica della Madonna. Ancora un po' dell'antica ricchezza, ancora un raggio dell'antico colore, è nel piviale del Santo Vescovo a sinistra; mentre la vivezza, la facilità d'espressione dello Scarsellino si manifesta nel San Giuseppe, il quale pone le aperte mani sul libro che legge con ansiosa attenzione. La Galleria di Budapest possiede anche un disegno di una Sacra Famiglia con angeli che ricorda in qualche particolare il quadro stesso, e che, quantunque rechi la scritta antica *Scarsellino* da Ferrara, fu attribuito a Simone Cantarini da Pesaro (è segnato 10, 34).

<sup>1</sup> A. VENTURI, *La Galleria Crespi in Milano*. Milano, Hoepli, 1900.



\* \* \*



PPRESSO questi quadri la scuola bolognese è rappresentata da tre quadretti, col nome di Francesco Raibolini, detto il Francia: il 48 con un punto interrogativo, il 59 e il 61 senza alcun sospetto. Il primo però è il più prossimo all'arte del vecchio Francia, tanto che si dovrebbe riservare la interrogazione per il secondo e per il terzo. Quello che è ritenuto ancor dubbioso, rappresenta la Vergine col Bambino e San Giovannino che sta con un ginocchio sopra un libro collocato in un parapetto, e, stretta nella destra la piccola croce, parla a Gesù, il quale solleva gli occhi da un libriccino aperto sulle sue gambe incrociate sopra il grembo della Madre divina, che è in atto di adorazione.

Il colore del quadretto è alquanto inaridito, ma tuttavia si scorgono le finezze proprie d'un orafo principe, come fu il Francia: si osservino i capelli filati, come damaschinati,



BOLTRAFFIO — Galleria di Budapest



della testa del Bambino; le pieghe della tunica e del manto della Vergine sottili, lunghe, ordinate; gli alberi con lumeggiature d'oro; i contorni incisi e il colore smaltato, di rubino, del manto del piccolo San Giovanni; i rami flessuosi, come di salice, cadenti dalla roccia del fondo; il tipo della Vergine con le più antiche caratteristiche delle Madonne del Francia,



COPIA DA CESARE DA SESTO — Galleria di Budapest

giovanili, senza benda, coi bei capelli cadenti sugli omeri, con ornati d'oro sullo scollo, con ricami a intrecciature; e infine le mani senz'ossa, e gli occhi tondi di San Giovannino.

Quanta differenza dalle altre due pitture! La Madonna col Bambino e due angeli (n. 61) non è certamente del maestro: basti osservare la durezza di alcuni contorni tagliati nello scuro, la mancanza dell'ordine e dell'ampiezza sistematica del Francia *seniore* nelle pieghe del manto della Vergine, sotto le cui grandi curve escono fuori piccoli il braccio e la mano di lei. Gli angeli, rifatti in gran parte, hanno sulla fronte l'ornamento alla *ferrouière* non molto usitato nel Francia; e le iridi degli occhi, come rotelline senza convessità, sono messe parallelamente come le lenti in un canocchiale. Anche la composizione non ha il raggruppamento gentile delle figure di Francesco Francia, perchè la Vergine col Bambino stanno innanzi una bassa parete coperta di velluto, dietro la quale sono i due angeli assistenti. Peggioro assai



e di tempo anche posteriore è l'altro quadro (n. 59) rappresentante lo *Sposalizio di Santa Caterina*: in esso, il Bambino ha perduta la sua ingenuità e le altre figure assumono un'aria di diffidenza, così che Santa Caterina stessa par diffidare nel porger la mano al Bambino offerente a lei l'anello nuziale. Le mani della Santa si sono fatte grasse, i contorni s'ingrossano, il chiaroscuro s'intorbida, le pieghe si disegnano con incertezza, il velo non termina più a puntolini, ma a linea serpeggiante. Quest'arte uscita di minorità, che tende a emanciparsi dagli insegnamenti del vecchio Francia, è l'arte di Giacomo e Giulio Francia!

\* \* \*



ARCO Palmezzano! Questo è il nome che nella Galleria, se da Bologna ci volgiamo alla Romagna, risuona a proposito di uno *Sposalizio di Santa Caterina*. Questa tiene nella destra la palma del martirio, e s'appressa al Bambino, il quale, attenendosi con una manina alla palma stessa, porge con l'altra l'anello alla Santa. Il gruppo della Vergine col Bambino proietta l'ombra sopra una stoffa paonazzetta a fiorami, sciorinata da un ferretto che poggia sui capitelli dei pilastri di una nicchia, pilastri con ornati policromici su fondo d'oro. Le carni delle figure sono verdognole e con ombre livide, le pieghe delle vestimenta formano come dei gioghi, i marmi della nicchia sono cenericci, e gli ornati de' pilastri sono intramezzati da ali e corpi arcuati, tutti dipinti a colori alternati, rosso, turchino e violetto. E questo non è il fare del Palmezzano, bensì del faentino Bertucci. Ci sono le sue figure tonde, illividite, non all'unisono col ricco apparato del fondo; questa è la smorta natura del pittore faentino che volse gli occhi all'arte umbra.

Nel crocicchio faentino delle strade artistiche volgentisi verso la Toscana, l'Emilia e l'Umbria, il Bertucci s'incamminò per quest'ultima. E l'umbra sua discendenza si vede anche nella maniera del quadretto, nelle pieghe che formano occhietti, nel risvolto di un manto color verde prato, quale si vede ne' quadri perugineschi, nella mano della Vergine costruita in modo simile alle mani di Pietro Perugino. Però si nota nel fondo, nelle variopinte grottesche, la festività della decorazione romagnola. E tra questi caratteri, ci sono i suoi propri, i suoi grigi, il suo amore per il color violetto, il suo spreco d'oltremare, le sue carni olivastre, il suo spirito paesano. Così si rivede a Faenza, a Berlino e a Londra. A Berlino, nella regia Galleria, i Re Magi nel suo quadro dell'*Adorazione*, sono de' campagnuoli in veste signorile; e nella scena che vorrebbe esser solenne, l'artista mette persino de' cocci di pignatta rotta nel piano. A Londra c'è un Redentore con San Tomaso, che gli tocca la piaga, e Sant'Antonio da Padova, che presenta distratto al Cristo un suo protetto; e c'è pure nella National Gallery, sotto l'attribuzione di scuola umbra, *La glorificazione della Vergine*, la quale è assunta sopra un piano formato da marmi bianchi e grigi e sopra un prato scolorato, e una conca di montagne.

Del Palmezzano esiste sì nella raccolta ungherese un quadro di una Sacra Famiglia, ma non è esposto al pubblico nelle sale della pinacoteca: trattasi della rappresentazione disegnata e colorita le tante volte dall'arido, freddo, uggioso pittore, che non usciva più, avanzando negli anni, dai circoli viziosi delle sue convenzioni pittoriche.

Un altro romagnolo, rappresentato nella Galleria, è Girolamo Marchesi da Cotignola, autore del quadro n. 46, che ha per soggetto la *Deposizione del Cristo*: le figure sembrano cadaveriche, e hanno gli occhi stretti stretti, come se tutte avessero perduto l'anima. Il Cristo è sostenuto da Nicodemo, mentre la Maddalena solleva la sinistra della salma e vi appressa le labbra; e Giuseppe d'Arimatea tiene il vaso degli aromi. Tutto è freddo, triste, autunnale; e l'unico colore un po' vivo è quello della veste della Maddalena: tutti gli altri colori sono svaniti; i contorni delle figure sono terrosi, e neri quelli delle vesti. La roccia

che s'erge dietro a Nicodemo, formata da macigni sovrapposti, con sterpi uscenti di tra i crepacci, par che tolga a Nicodemo lo spazio per muoversi. Reca il cartellino:

<i>Hieronymus de Cotignola</i>	<i>de Marchesijs faciebat</i>
------------------------------------	-----------------------------------

Non è molto migliore il quadro assegnato al ravennate Luca Longhi, probabilmente di sua figlia Barbara, raffigurante la Madonna col Bambino (n. 168); la Madonna con un fiore, e il grazioso ben pasciuto Bambino, che, steso sui cuscini, sgambetta. Anche qui il paese è senza luce, le carni sono cretacee, la coltre del Bambino è gialliccia; il color rosa sbiadito della tunica della Vergine e il verde del cuscino, con i chiari rosati, mostrano qui,



GENTILE BELLINI — Galleria di Budapest

come sempre, il dominio del rosa ne' quadri del Longhi e della sua figliuola, e con esso la paura d'ogni vivezza de' bianchi e d'ogni vigoria del colore.





VINCENZO CATENA — Galleria di Budapest



VINCENZO CATENA — Galleria di Budapest



\* \* \*



ISALENDÒ la via Emilia, dalla Romagna a Parma, c'incontriamo in un capolavoro, nella *Madonna del Latte* del Correggio, di un periodo prossimo alla *Notte* di Dresda. Una gran luce avvolge le tre graziose figure della Vergine, del Bambino e di un angioletto, il quale, fatto della tunichetta bianca un grembiolino, lo reca colmo di pere e di mele, che offre al divin Fanciullo con la stesa manina. Questi si attiene con la destra aperta al seno materno, e allunga la sinistra bramosa del dono, mentre Maria con la destra posta delicatamente sul seno sta in atto di porgere il latte al divin Figlio, con dolcissima compiacenza materna. La luce scherza tra i biondi riccioli de' due bambini, schiara le belle carni d'avorio, batte sulle fronti pure e sulle guancie fiorenti, sulle palpebre di Maria, sotto cui si fissano i grandi occhi amorosi, e ne illumina il sorriso delle vivide labbra arcuate. Tutta quella luce sembra raccogliersi entro il manto della Vergine, come in una conca di zaffiro. Il quadro è l'originale di quello della Galleria dell'Ermitage, contrariamente a quanto parve al nostro amico Fritz Harck,<sup>1</sup> perchè nel dipinto di Pietroburgo l'impasto è grosso come non è mai nel Correggio, il rosso è meno vivido, i capelli meno arieggiati, il chiaroscuro meno soave. Senz'alcun dubbio il quadro dell'Ermitage è un'antica copia di questo quadro meraviglioso.

Il dipinto fu eseguito in un tempo prossimo al 1530, anno in cui il pittore delle Grazie compì la *Madonna della Scodella*; e per la vivezza del colorito precede cronologicamente l'altra Madonnina esistente nella National Gallery di Londra, dov'è espressa pure la gioia della maternità, negli occhi chiari, socchiusi per la dolcezza dell'affetto, nel sorriso con cui guarda il Bambino, fiore di bellezza, bianco, con occhi azzurrini, i capelli biondi e le labbra di rosa. Ma il colore è attenuato qui, il rosso è sbiadito, il violetto è chiaro; mentre nella *Madonna del Latte* l'intonazione è forte e splendente.

Della scuola di Parma la Galleria possiede anche un quadretto di Girolamo Mazzola, non di Francesco Parmigianino, a cui è attribuito. Rappresenta una Sacra Famiglia con San Francesco, ed è pittura pulita, raffinata, preziosetta, che, al paragone di quelle di Francesco Mazzola, sembra *biscuit* rispetto al marmo. Il divin Bambino, già vispo giovinetto, pettinato signorino, stende all'indietro la sua sinistra mano per prendere le ciliegie dalla palma della Vergine, che ha un'espressione ricercata di abbandono; San Giuseppe, vecchio ardito, con una testa da satiretto, par che additi ai lontani la Madre de' fedeli, mentre San Francesco, incantato fraticello, smorto in viso, leva gli occhi da un libro aperto per fissarli in quelli della sua Regina.

Con questo quadretto, e in generale con l'arte di Girolamo Mazzola, che fu pure detto il Parmigianino, sembra chiudersi la tradizione correggesca. Essa pare pietrificarsi nell'arte di questo maestro, che mantiene la disposizione correggesca della composizione anche nella linea trasversa disegnata dalle figure parallela alla diagonale del quadro, ma fa tacere le armonie del colore. Tacciono pure nella pittura ascritta a Lelio Orsi da Novellara (n. 479), tutta simile alla *Mansuetudine* della Galleria di Vienna; soltanto che quivi nelle braccia della donna inchina c'è un agnello, e nel nostro un bambino dormiente. Lelio Orsi è un pittore differente sì dall'autore di questo quadro di Budapest, sì dall'altro simile di Vienna, avendo quegli fuse insieme due forme pittoriche che sembravano inconciliabili tra loro, quelle del Correggio con le altre di Michelangelo. E fu ibrida mescolanza la sua!

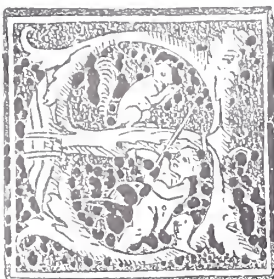
<sup>1</sup> In *Repertorium für Kunstwissenschaft*.



MARCO BASAITI — Galleria di Budapest



\* \* \*



CELLE nella Galleria la scuola milanese con alcuni preziosissimi quadri, tra cui è il Borgognone con la sua *Deposizione* (n. 65). Il Cristo, ischeletrito per gli stenti e il martirio, con gli occhi infossati, le labbra morelle, è steso sulle ginocchia della Madre e di Nicodemo: quella, con le socchiuse palpebre, bianco il viso, lascia cadere leggermente la sinistra sul corpo di Cristo, mentre vien meno nelle braccia di due pie donne. San Giovanni s'avanza verso il gruppo pietoso, stringendo disperato le spalle; e la Maddalena sta con le aperte braccia, guardando a' piedi che aveva cosperso d'unguenti; e l'uno e l'altra hanno i lineamenti del volto rossi per pianto. Altre figure si veggono intorno, in atto di dolore, tra cui Giuseppe d'Arimatea con catena d'oro al collo (ritratto forse del committente), e una nel fondo, che stringe le mani, richiamante, anche per il suo fosco colore, il Foppa, maestro d'Ambrogio Fossano detto il Borgognone; infine un frate con occhi cavernosi e che tiene la corona di spine del Redentore nelle mani. Queste ultime figure a sinistra, ove si apre la sacra grotta, si mostrano anche più illividite per l'effetto di tramonto, perchè l'ultima luce del giorno si raccoglie a destra. Il sole, che sprigiona gli ultimi bagliori dalle nuvole d'oro, manda riflessi sui monti, sulle chiome delle foreste, solca co' raggi il piede della rupe del Calvario, e accende le pareti delle case di Gerusalemme.

Accanto al Borgognone sta il mite pittore Bernardino Luini, con due bei quadri: l'uno rappresenta, su fondo nero, la Madonna col Bambino e due sante: a destra Santa Barbara, indicata per tale da una fortezza dipinta in un medaglione che tocca lo scollo della veste e dalle parole *BARE VIRGI*; a sinistra Santa Caterina, con la ruota dipinta sul busto. La Vergine stessa reca la scritta *VIRGINIS (!) MATER*. Ciò dimostra che il Luini intese di dipingere un quadro di devozione, spiegando bene ai divoti il nome delle sacre figure: diede alla Vergine leonardesca bellezza, a Santa Caterina labbra coralline e sottili, a tutte le orbite azzurrine degli occhi luci d'oro nell'iride, e bei capelli fulvi, inanellati e dorati. Forte è il chiaroscuro, ma tutto è tirato, liscio, come solea fare il pittore nell'età tarda, quando dipinse, ad esempio, la *Vanità* e la *Modestia*, già del principe Sciarra, ora in casa Rothschild a Parigi; e sarebbe riuscito monotono e pesante, se non avesse interrotto lo scuro effetto con un panno giallo-rossastro, a righe verdi, che copre un tavolinetto, su cui sta un libriccino scritto a lettere rosse e nere, sfogliato da Gesù con la destra manina.

Ben superiore è l'altro quadro di Bernardino Luini, che è esposto lì presso: vi si vede la Vergine seduta col divin Figlio, mentre San Giovannino, sorretto dalla madre sua, corre ad offrirgli un fiore. Nel dipinto che abbiamo descritto, Santa Caterina guarda con grandi occhi innanzi a sè; Santa Barbara china alquanto graziosamente la testa; la Vergine, soffusa dal rossore, chini gli occhi, sta a vedere qual bella citazione troverà il Bambino sapiente sfogliando le pagine del libretto: tutte le figure stanno in mostra, esposte all'ammirazione e alla divozione, mentre nel secondo dipinto l'artista ha composto un dolcissimo idillio. La Vergine guarda pensosa alla scena d'affetto, ed Elisabetta par che fissi gli occhi nel lontano, mentre regge l'ansioso figliuolo, che monta sulla roccia per porgere a Gesù la viola dal lungo gambo colta nel prato. Par di sentire la garrula voce di San Giovannino, là nel silenzio dei campi. Un'occhiuta farfalla viene a posarsi sul trono della Vergine. Lo sfumato è dolcissimo e profondo; e le note di turchino e violetto, di rosso e giallo ridono sulle verdi foglie del fondo.

Non discosto da questo quadro è la Santa Caterina d'Alessandria, ascritta ad Aurelio Luini, imitatore di Bernardino, e che ne conservò i tipi, ma ingrandendoli e perdendo la soavità loro. Più degno di fargli riscontro è Giampietrino col suo quadro che raffigura

la Madonna col divin Figlio, che si protende verso San Girolamo a prendere il sasso portato da questo sopra un volume, mentre San Michele tiene la bilancia, i cui fili sono presi da un demone con ali di pipistrello, corna di capro, bocca e occhiacci da mascherone, orecchia sinistra ripiegata, sopracciglia scontorte. Non è del tempo in cui fiorivano di grazia leonardesca le figure del Giampietrino e i volti abbronzati delle sue Madonne, ma del periodo



ANDREA PREVITALI — Galleria di Budapest

in cui le figure sembrano infermiccie, con gli occhi pesti e le carni ceree, in cui i bianchi illividiscono, i contorni si fanno neri, e la luce de' paesi, perduta ogni vivezza, appare come dietro un vetro opaco. Ma tuttavia ancora nella mossa ardita del capo della Vergine, nel tipo leonardesco del Bambino l'artista conserva la traccia delle sue più vigorose immagini; ed è sempre lui, il diligente, il gentile Giampietrino che non si buttava a lavorare di pratica a mo' di Marco d'Oggiono, condiscipolo suo: egli è però d'idee ristrette, senza sentimento decorativo, come si vede in quel demonietto e nel leone figurato con la lingua fuori, come negli stemmi araldici; e inoltre ha poca facilità di comporre, di escire dal campo delle



mezze figure e dai gruppetti della Madonna col Bambino. E qui pure la mossa del Bambino è forzata; anzi, tutta la composizione si risente dello sforzo dell'artista.

Una delle mezze figure più frequentemente ripetuta da lui è quella della Maddalena,



GIROLAMO DA SANTA CROCE — Galleria di Budapest

e ne esiste un saggio nella stessa Galleria di Budapest, sotto il nome di scuola milanese (n. 49), molto guasto da macchie e da restauri.

Giampietrino, dolce e timido artista, si trova in contrasto nella Galleria di Budapest col Boltraffio, grande e superbo signore; mentre Giampietrino disegnava con gran cura, e met-



teva sorrisi nella tristezza del colore, raggi tra le nuvole, Boltraffio disegnava, poco ligio a leggi grammaticali, e copriva le sue pecche coi colori vistosi delle stoffe ricchissime.

La Madonna col Bambino su fondo nero del Boltraffio fa una grata impressione a tutta prima, specialmente per la testa della Vergine, china graziosamente, col delicato turchino della veste sovrapposta dal manto giallo dorato con rosso risolto. Guardando però attentamente, si notano i capelli gialli della Vergine; gli scuri tra le palpebre tanto forti che l'effetto sembra cavato da figura, la quale abbia gli occhi tagliati nel bronzo e con le iridi cristalline; il colore delle carni abbronzato e le labbra morelle; le spalle e il busto di fanciulla, la testa



SCUOLA DI CIMA DA CONEGLIANO — Galleria di Budapest

e le braccia di donna e le mani enormi. La spalla a destra si disegna ampia, ma il braccio vi si attacca troppo in su, e par che ne tronchi la curva. Anche il Bambino ha una nuca stragrande e una fronte quasi doppia, il braccio stretto e l'avambraccio allargato che finisce



in una mano enorme, quella a destra con dita fuor di posto; e il piede suo sinistro par mozzo a causa del cattivo scorcio. Qui si scorge il contrasto del piccolo e del grande, anzi l'unione di forme meschine e ampie. Tuttavia, sì perchè si possono trovare accenni o reminiscenze di bellezze leonardesche, sì per la vaghezza del colore, quel gruppo attrae, e sembra



IMITAZIONE DA PALMA VECCHIO — Galleria di Budapest

splendere dietro al parapetto, che si adorna di un vaso con ornati azzurri disposti a mo' di occhiute penne di pavone. Il divin Gesù, seduto su di un cuscino, stende verso sinistra le mani come per ricevere alcuna cosa; e la Vergine guarda pure là di dove si dovrebbero porgere o stender le offerte. Vi era un'altra parte connessa al dipinto? O piuttosto il Boltraffio cavò da quadro maggiore il motivo del gruppo, senza curare che l'atteggiamento delle figure avesse corrispondenza con altre o il complemento necessario? Forse l'effetto decorativo aveva fatto abbandonare nella composizione la logica, come già nelle forme la grammatica. Intanto il poverello Giampietrino dipingeva con ogni cura le sue Madon-



nine scolorate, patite e tristi; mentre il Boltraffio sfoggiava di velluti, di damaschi e di broccati.<sup>1</sup>

Giulio Carotti, discorrendo di questa Madonna del Boltraffio,<sup>2</sup> nota come in essa si riveli il periodo romano, in cui il pittore subì l'impressione dell'anima Roma e delle forme ampie e poderose di Michelangelo, di Raffaello e di Sebastiano del Piombo. « Il disegno - egli scrive - può essere stato eseguito anche lungi da Roma, al ritorno in Lombardia, ma è innegabile che il tipo della Madonna sia più formoso e più scultorio ancora del solito, che la reminiscenza dell'ideale leonardesco sia alterata dalla ricerca di forme più plastiche ».



IMITAZIONE DA PALMA VECCHIO — Collezione di Quincy O. Schaw di Boston

Noi non sappiamo, per vero dire, trovar qui influssi michelangioleschi; e ci domandiamo se piuttosto il pittore, coll'andar degli anni, col rallentarsi dei vincoli stretti col divino Leonardo, non abbia cercato d'ingrandire le sue forme, per un moto spontaneo dell'arte sua, tendente a mettersi all'unisono con quella degli altri, sempre più piena e grandiosa ne lo avvanzar del Cinquecento. La Madonna ci sembra di qualche tempo posteriore all'ancona eseguita dal Boltraffio per la famiglia Casio (anno 1500), che si vede oggi nel Louvre a Parigi, ed anche all'affresco in Sant'Onofrio di Roma. Vi è la formosità e la ricchezza propria dell'ultimo periodo dell'operosità del Boltraffio, di cui abbiamo un saggio, con la data dell'anno 1508, nella Madonna di Lodi, ora a Presburgo, presso il conte Palffy.

<sup>1</sup> Non faccio parola qui del quadro attribuito nella Galleria a Cesare da Sesto, rappresentante una Sacra Famiglia col Bambino dormiente nel seno materno,

perchè è ad evidenza una copia.

<sup>2</sup> *Gallerie Nazionali Italiane*. Anno IV, 1898-99.



\* \* \*



A scuola veneziana inizia la esposizione de' suoi esemplari con un'opera di Carlo Crivelli, una Madonna bionda, giovinetta pensosa e pudica, che ha circondato il capo da corona e da nimbo, e coperto da un velo e da un drappo che s'apre, come mosso dal vento, a mostrare la testa divina. Il suo corpo è avvolto da un manto, che sembra una lamina d'oro sbalzata, ricca di ornamenti rilevati come a sbalzo, arricciolati, a gotiche reminiscenze, con melograne, pellicani e anitre. Ella tiene il picciuolo d'una grossa mela, che il Bambino sostiene sulla palma della sinistra, e tocca con due dita della destra, come se volesse benedire quel frutto della terra. Dietro alla Vergine cade una stoffa violetta, fissata in alto da lacciuoli con cannelline metalliche; la base del trono è a scompartimenti di porfido e serpentino, il piano di marmo rosso, la parete dietro il trono dorata e graffita. Reca la scritta:

OPVS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI.

Come Frate Francesco da Negroponte, che evidentemente s'ispirò alla scuola dello Squarcione, a giudicare dai bassirilievi del ricchissimo trono della Vergine, nella sua pala d'altare in San Francesco della Vigna in Venezia, così il Crivelli imparò dalla scuola dello Squarcione tutto ciò che è ricchezza e sfarzo e magnificenza. Pare che lo Squarcione ricamatore abbia ispirato il Crivelli a scegliere broccati e damaschi per le sue Madonne; a ornarle di ori, di vezzi di perle e di gemme. Lo Schiavone dalmata, l'apparatore magnifico Frate Francesco da Negroponte, l'arcaistico Pizzolo, il sottile pittor miniatore Bernardo Parenzano, il semplice muranese Bartolomeo Vivarini, lo smaltato e metallico Crivelli, lo scontorto Marco Zoppo, il ferreo Cosmè Tura trovano poi nel marmoreo Mantegna il prototipo dei loro ideali. Il ricamatore Squarcione negli industriosi e ricchi ornamenti, come nell'amore della bellezza e del ritmo classici, sta nell'anima di tutta quell'arte rinnovata e splendente, diffusa dagli uomini accorsi alla sua scuola da Negroponte, isola dell'Egeo, dalla Dalmazia, da Parenzo nell'Istria, dalla laguna veneta, dalla capitale degli Estensi, dalla dotta Bologna. Certo il Crivelli, che portò poi nelle Marche l'arte veneziana rinnovata al soffio della terraferma, mantenne anche più tardi i ricordi squarcioneschi, e pure in questo quadro li rivela nel disegno delle estremità legate ai polsi e alle giunture. È probabile che quest'opera fosse eseguita in un tempo prossimo alla Madonna del Museo Lateranense (anno 1482) e al trittico della Vergine col Bambino e quattro santi della Galleria di Brera, eseguito nell'anno stesso per una chiesa di Camerino. Quest'ultima pittura ci mostra la Madonna seduta in trono, il quale si rileva pure, nello stesso modo della nostra, sopra un fondo di parete con fioroni, e tra i fioroni ce ne sono alcuni identici ne' due quadri, come cavati da una stessa stampa. Tale ed altre particolarità comuni ai due quadri ci permettono di assegnare al nostro la data approssimativa del 1482.

Presso questo quadro, ecco Gentile Bellini con il ritratto di Caterina Cornaro, maestosa figura di regina, avvolta in una rete di catenelle, col velo disposto come un elmo a visiera alzata sul capo, tutta coperta di perle e di rubini, con vesti a ricami e a intrecciature: una cuffia a laccetti annodati le copre il capo, un diadema azzurro vi gira intorno coi gruppi di Salomone, e una catenina d'oro lo traversa; tra il diadema e la cuffia s'impone la regale corona gemmata. Collane di perle s'intersecano sul collo con una catena che cade sul seno, con un cornetto incastonato e una grossa perla a ciondolo. Il quadro dovette essere eseguito qualche tempo dopo il 1500, in cui Gentile Bellini raffigurò la Regina di Cipro nella scena del miracolo della croce caduta nell'acqua senza sprofondarsi, così che fu recuperata dal guardiano della scuola di San Giovanni Evangelista in Venezia. Questa memorabile scena

si vede nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Venezia, tra le altre de' miracoli della Croce di questa confraternita. Caterina Cornaro vi è però ritratta non con l'esattezza scrupolosa



SCUOLA CREMONESE — Galleria di Budapest

polosa di questo dipinto, pervenuto alla Galleria di Budapest dalla raccolta di Ladislao Pirker, che fu patriarca di Venezia dall'ottobre del 1820 al novembre del 1826.

Il Vasari parla di un ritratto di Caterina Cornaro, eseguito da Jacopo Bellini, padre de' fondatori della scuola veneziana;<sup>1</sup> ma certo prese equivoco, e attribuì a Jacopo, morto in età da non poter ritrarre Caterina avanzata negli anni, il dipinto di Gentile. Certo è che in casa Cornaro si vedevano opere dei due fratelli, ed anche il ritratto di Giorgio, fratello di Caterina,<sup>2</sup> del quale diceva Giorgio Cappello, piangendolo defunto: *quam enim decora forma*

<sup>1</sup> Edizione Sansoni del VASARI, III, 151.

<sup>2</sup> VASARI, ediz. citata.



*fuit; quanta oris maiestate! qua totius corporis pulchritudine!* Nella casa dei Cornaro forse il Vasari vide l'effigie di Caterina, tra le altre dei Bellini, e l'attribuì al padre di questi, mentre, come c'insegna il Colbertaldi,<sup>1</sup> la dipinse uno scolaro di Squarcione, « Dario di Treviso pittor chiarissimo ».

Il ritratto della Galleria di Budapest appartiene certamente a Gentile Bellini, il cui nome è vantato in una iscrizione apposta nel quadro stesso, per averne riprodotta la magna persona in così piccola tabella.

CORNELIA GENVS · NOMEN FERO  
VIRGINIS QVAM SYNA SEPELIT  
VENETVS FILLIAM ME VOCAT SE-  
NATVS: CYPRVSQ<sup>(ue)</sup> SERVIT NOVEM  
REGNOR<sup>(um)</sup> SEDES · QUANTA SIM  
VIDES, SED BELLINI MANVS  
GENTILIS MAIOR · QVAE ME TAM  
BREVI EXPRESSIT TABELLA.

Appartiene agli ultimi anni dell'artista, come si può determinare ricordando che Caterina Cornaro nacque nel 1454, e che qui si presenta in età superiore ai cinquanta anni. E poi che Gentile Bellini morì nel 1507, può ritenersi che il quadro sia stato eseguito verso questo anno. La regina ha perduta la bellezza, che faceva dire al popolo, secondo quanto narra il Gilet,<sup>2</sup> essere ritornata Venere a Cipro. Anche il Sanudo,<sup>3</sup> vedendola (quando, lasciato il regno, rediva in patria) vestita di velluto nero, con velo in testa, con gioie alla cipriotta, « è bella donna! » esclamò. Gli anni non rispettarono la sua bellezza; e i fini lineamenti sono alterati dalla grassezza. Gentile Bellini non l'adulò. Se Giacomo re di Cipro, vedendo il ritratto, della mano di Dario da Treviso, di Caterina Cornaro sua fidanzata, inviatogli da Senato, poteva dire di non aver mai veduto fanciulla più bella; noi innanzi a questo ritratto difficilmente potremo comprenderne la fama del suo splendore, ricostruirne la vita avventurosa, sognarla nel fondo dei boschetti asolani. Forse il Giorgione, nel ritratto che, al dire del Vasari, eseguì di Caterina Cornaro, seppe riflettere sul suo volto gli ultimi bagliori del tramonto; ma Gentile Bellini ci rese la precoce vecchiaia, la formosità sfiorita, e la stanchezza invadente quel simulacro della regina di Cipro, di Gerusalemme e d'Armenia.

A riscontro del ritratto splenderebbe, se il restauro non l'avesse guasto, l'altro del doge Agostino Barbarigo, attribuito a Giambellino; alla figura sottilmente disegnata della Cornaro si contrapporrebbe questo colorato con tanta vivacità; ma oggi si può soltanto ammirare il corno ducale di broccato e il bel manto d'oro tessuto a fiorami coi relativi alamari. Tutto il resto è ridipinto, finanche il paese che si scorge al di là d'una finestra. Sotto la maschera del volto, ancora qua e là si intravede il colore delle carni vivide; così come in un mucchio di rovine si può trovare qualche traccia degl'intonachi che splendevano un tempo nelle sale del palazzo superbo.

Un altro ritratto, che reca il nome di Sebastiano Del Piombo, benchè guasto oltremodo, lascia riconoscere la magica arte del suo autore: Giorgione! È una figura dai grandi sdegnosi occhi d'un azzurro intenso, dalle labbra sarcastiche, dalla destra chiusa sul petto entro lo sparato dell'abito, la quale par che ne segni la veemenza dell'uomo. Spicca sopra una tenda verde col suo berrettone nero; gli scuri capelli castani incorniciano l'accesa testa rettangolarmente squadrata; il candore vivissimo della camicia con lo scollo a ricami, a piegoline

<sup>1</sup> R. Biblioteca Marciana. It. cl. VII, cod. 925-928.

<sup>3</sup> *I Diarii*. Venezia, tip. Visentini.

<sup>2</sup> *Historie de' re Lusignani*. Bologna, 1647.

di bianco sopra bianco, e pure il rosso dell'abito trinciano, rompono il nero vellutato del manto. Nonostante i guasti, la vernice screpolata, la spelacchiatura del bel fondo avvolto nell'azzurro e con vivida luce all'orizzonte, e quel taglio che dall'occhio destro gira sulla fronte e rasenta l'occhio sinistro, la potenza di Giorgione qui si afferma solenne. Ancora



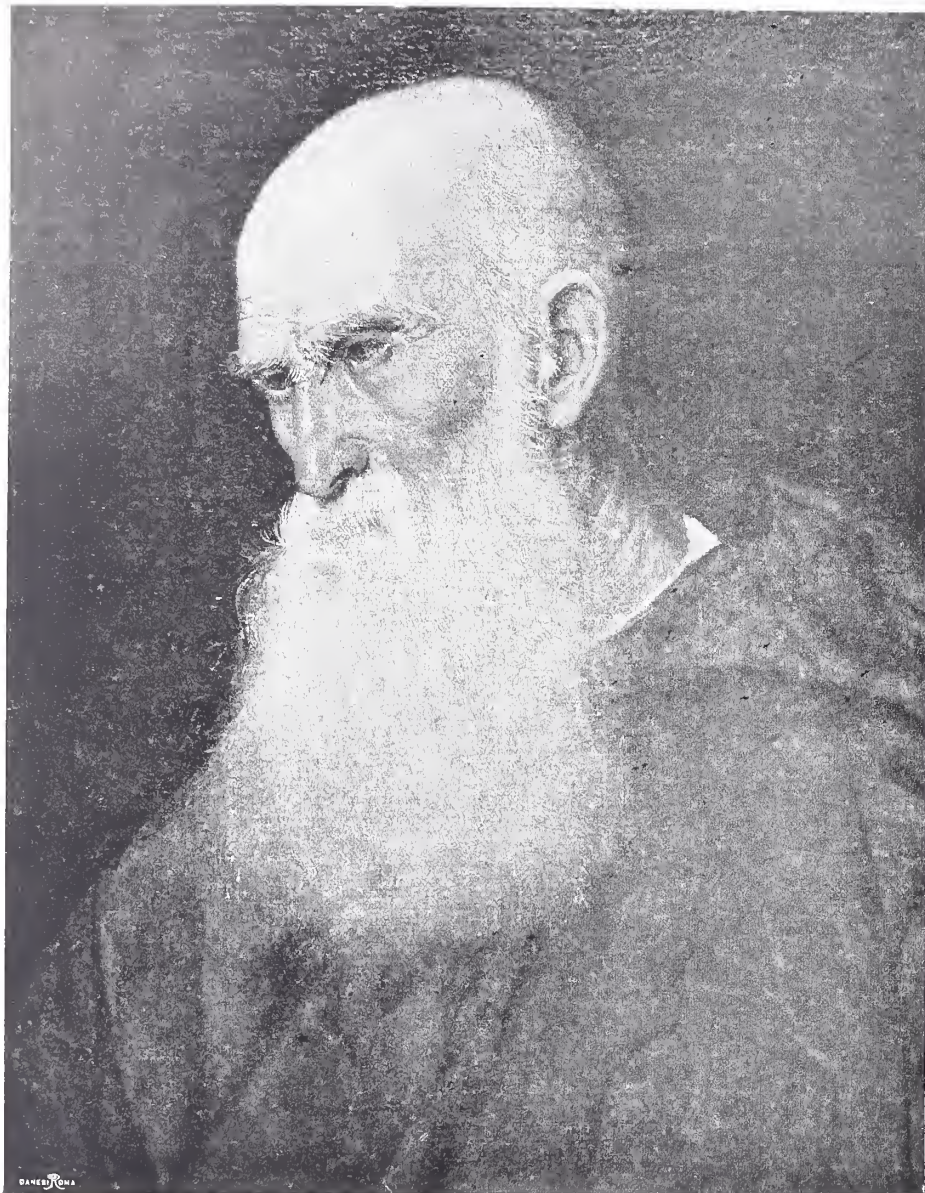
LORENZO LOTTO — Galleria di Budapest

ne' capelli raschiati corrono i suoi segni finissimi, e il volto s'avviva del colore dorato dei cosiddetti *Tre Filosofi* della Galleria di Vienna, e la mano sinistra, che tiene i guanti e poggia sulla costola del libro collocato obliquamente sul parapetto (quantunque sia ritocca nella punta delle dita), ha le belle tinte chiare della figura muliebre del Giorgione nel quadro Giovanelli a Venezia.

Gli altri quadri della Galleria di Budapest ascritti al Giorgione dal Morelli e da altri assolutamente non gli appartengono: intendiamo quello frammentario de' pastori sul monte Ida e il ritratto di Antonio Broccardo. Il primo ha tratto in inganno forse per il costume delle



figure dai capelli pioventi e dalle calze a variati colori; così come certi quadretti di un imbianchino, in Sant'Alvise di Venezia, per i costumi delle figure, rubarono il nome al Carpaccio. Ma basta appressarsi a quegli sciancati pastori sul monte Ida, che pure derivarono da una composizione di Giorgione,<sup>1</sup> per accorgersi come stieno male in piedi quei due manichini tagliati con la scure, e come non convenga pronunciare il nome di Giorgione



GIACOMO BASSANO — Galleria di Budapest

invano. Non si può in alcun modo ricordare, a proposito di questo frammento, la tela citata dal Michiel, nel libro ancor detto *l'Anonimo*, con le parole: « la tela del paese con el nascimento de Paris con li due pastori ritti in piede fu de mano de Zorzo de Castelfranco, e fu delle sue prime opere ». Guai se l'erudizione si applica alle cose, senza che la dirigano gli occhi! Qui siamo innanzi a cosa dozzinale, villana: il pastore col giustacuore di velluto azzurro alza un piede in aria, e sta male in bilico, come chi si provi a saltare con una gamba sola;

<sup>1</sup> Ne è stata pubblicata un'incisione antica nel *Jahrbuch der k. k. allerhöchsten Kaiserhauses* di Vienna



l'altro, col giustacuore rosso, pianta sulle gambe male architettate, su piedi deformi che non scorciano. Sul monte spuntano erbe grosse, falciate, e si stende un drappo bianco con un fanciullino sopra. Una di quelle due teste di legno, con discriminatura nel mezzo de' capelli pioventi, apre alquanto le labbra e mostra una fila di bianchi dentini; le pieghe delle vesti sono convenzionali, grosse, segnate a capriccio senza conoscenza del corpo su cui si adattano.

Il ritratto grigio (n. 44) di Antonio Broccardo pure non è opera del Giorgione: l'orecchia sinistra informe, ravvivata da colpetti rossi, le nari tracciate duramente con nero, le luci livide, la destra mano con le dita aperte e come tronche nella punta tondeggiante, e il dito



DOMENICO FETI — Galleria di Budapest

pollice troppo corto, non ci permettono di ripetere il nome del Giorgione. Quella faccia lunga ha la proporzione particolare delle teste di alcuni ritratti fatti da Licinio Pordenone, ad esempio quello di Stefano Nani, nella Galleria di Londra; di Ottavio Grimani, nella Galleria di Vienna; di una dama nella Galleria di Bergamo. Non c'è in alcuna parte la finezza del Giorgione, nè nel cielo nuvoloso, nè nella linea de' monti del fondo; e non c'è nel costume di seta trapunta a rombi e con laccetti a nodi, e neppure nelle indicazioni della persona messe meschinamente sul parapetto: un cappello a staio, che ha una .V. sopra scritta; una piccola corona formata di spiche, di rose, di vite con grappoli e di melagrane (simbolo delle stagioni), con entro tre teste unite; una tabella ansata con iscrizione illeggibile o quasi. Ma più di tutto non c'è la forma fine, nè il gaio, luminoso colore del grandissimo artista in quest'uomo, che pare una triste e ammalata femmina. Il nome della persona è indicato nel quadro:

ANTONIVS · BROKARDVS · MARII · F.



Nell'albero genealogico del Toderini: *Cittadinanze veneziane*<sup>1</sup> risulta difatti che Antonio Broccardo era figlio del dottor Marino, segretario. Dal testamento del nostro personaggio<sup>2</sup> in data delli 20 di maggio 1527, si deduce che Antonio Broccardo aveva un solo figlio, Gio. Battista, speziale alla Giudecca; che fu alla scuola di Benedetto Brugnolo insieme con Bartolomeo Bontempo, al figlio del quale vuole sia restituito un Virgilio in pergamena, di mano dello stesso Bontempo. Due copie degli *Arotimati* (Herotemata), già di Pietro Zantani, vuole siano restituite ai fratelli Zantani. Tra le altre cose lascia al figlio « l'anello da bolla » e il suo « quadro d'oro »; e gli raccomanda, se i suoi libri, tra cui le *Vite* di Plutarco, non



BELLOTTI — Galleria di Budapest

si potranno vendere a prezzo buono, di donarli a frati poveri e studiosi; e gli ordina di dare alle fiamme le opere e il ritratto di Lutero, quando si trovassero tra i suoi libri. Dal codicillo, in data delli 25 di gennaio 1538 (*more veneto*), risulta che già il figlio Giovan Battista era morto e fatto erede il figlio di lui Antonio Maria. Le date qui ricordate ci lascierebbero ritenere che il ritratto di Antonio Broccardo sia stato uno dei primi lavori di Bernardino Licinio, detto il Pordenone, quando era ancora sotto l'influsso di Giorgione; però dobbiamo avvertire che un altro Antonio Broccardo, figlio del medico Marino, frequentava lo studio dell'Università di Bologna nell'anno 1525 (cfr. vol. XXXVIII, Diarî di Marin

<sup>1</sup> Opere manoscritte nell'Archivio di Stato in Venezia.

<sup>2</sup> Archivio di Stato in Venezia. Testamento e co-

dicillo di Antonio Broccardo, tra i testamenti del notaio Girolamo Canali (busta 189, sezione notarile al n. 16).



Sanudo, pagina ultima). Potrebbe quindi assegnarsi il ritratto a quest'ultimo, e così la data del dipinto sarebbe prossima alle altre date de' ritratti di Bernardino Licinio.

Di Sebastiano del Piombo, nome che, come abbiamo detto, fu apposto ad un vero e proprio quadro del Giorgione, c'è un ritratto nella galleria di Budapest; ed è quello che proviene dalla collezione Scarpa, vendutosi pochi anni fa a Milano come ritratto di Raffaello. Magiama mai Sebastiano del Piombo avrebbe ritratto il rivale di Michelangelo, colui che gli si contrapponeva nella Farnesina! Nel 1518, quando gli affreschi della loggia di Psiche furono compiuti, Leonardo Sellajo scriveva da Roma a Michelangelo: « È schoperta la volta d'Agostino Chigi, cosa vituperosa a un gran maestro: peggio che l'ultima stanza di palazzo (*la stanza dell'Incendio di Borgo al Vaticano*); di modo che Bastiano non teme di niente! » Il ritratto deve essere della data all'incirca dello scoprimento di quegli affreschi (principio del 1518), perchè già l'influsso di Michelangelo si vede nelle mani squadrate, nelle dita rettangolari di quella che poggia sur una base e nell'altra larga e muscolosa. Anche la grandiosità della figura

dal largo petto è michelangiolesca, e il fondo architettonico, semplice nelle linee, grande, monumentale per l'effetto, è suggerito pure dal potente maestro a Sebastiano. Questi, tuttavia, non gli aveva sacrificato la sua natura veneziana, onde il suo colore caldo riveste la magra persona dal tipo di Nazzareno, con lunghe sopracciglia e occhi grandi mandorlati. Nel fondo Sebastiano si attiene tutto alle reminiscenze del Giorgione: le nubi calde del tramonto



G. B. TIEPOLO — Galleria di Budapest





SCUOLA DEL SIGNORELLI — Galleria di Budapest

e ne cambiò alcuni da lui conservati con parecchi dell'Accademia. Si cercò di contestare al Cerretti il possesso de' quadri di cui si era impadronito; ed egli provò di ottenere da Napoleone I, con istanze irrequiete, e in prosa e in versi, il diritto di proprietà contestato. E a

scolorano via via allontanandosi dall'orizzonte, stendendosi sopra i castelli merlati delle colline di un azzurro intenso, sull'edificio a semicerchio comune ne' fondi di Giorgione, e sugli abituri de' campagnuoli. Innanzi passa scintillante un cavaliere a gran trotto, immagine forse ridotta del gentiluomo ritratto, il quale si appoggia ad una base, come un oratore che stia per parlare al popolo, e lo domini con lo sguardo e la persona potente.

Il ritratto è, con tutta probabilità, quello stesso che in un inventario della Galleria Estense in Modena (anno 1720 circa) è indicato semplicemente così: « Raffaello. Ritratto di sè stesso ».<sup>1</sup> Ci lascia supporre che il dipinto così laconicamente designato sia il medesimo della Galleria di Budapest, l'attestazione dello Scanelli<sup>2</sup> sull'esistenza di un bellissimo autoritratto di Raffaello tra i tesori estensi, nella grandezza naturale, visto quasi di faccia, riguardante lo spettatore. In un catalogo del 1744 della stessa quadreria dei Duchi di Modena si legge: « Ritratto di Raffaello d'Urbino dipinto da sè medesimo ».<sup>3</sup> Rimase probabilmente in Corte sino al 1797, quando l'abate Cerretti, poeta, presidente dell'Accademia modenese di belle arti, cercò di salvare i resti della Galleria Estense dalle usurpazioni francesi. Ma il Cerretti si faceva la sua parte di bottino, e chiedeva quadri per una sua orazione inaugurale, quadri per un suo inno stampato, quadri per le concessioni ottenute dalle francesi autorità; e di più indelicatamente ne tenne in deposito presso di sè altri della Galleria, che poi non restituì;

<sup>1</sup> A. VENTURI, *La Regia Galleria Estense in Modena*. Modena, Toschi, 1882.

<sup>2</sup> *Microcosmo della pittura*. Cesena, 1657, pag. 169.

<sup>3</sup> Cfr. PUNGILEONI, pag. 203.



suoi concittadini scriveva « che non avrebbe imitata la vanità di Socrate che, chiamato a capitale giudizio dagli Ateniesi, disse loro: « Concittadini, invece di pensare ad opprimermi, voi dovrete anzi perpetuare con pubblico monumento la riconoscenza che mi dovete »; e intanto offriva loro statue in gesso, purchè fosse riconosciuto legittimo il possesso de' quadri. Non distratti dalle frasi rettoriche del Cerretti, i modenesi continuarono a stringerlo alla restituzione; ma nel 1808 quegli morì a Pavia, rettore di quella Università, lasciando tutti i suoi quadri al celebre professore Antonio Scarpa, secondo le disposizioni del vitalizio con lui contratto. E lo Scarpa stesso descrisse il quadro nostro in una lettera a Luigi Bossi, che escì a dichiarare: <sup>1</sup> « come al tempo in cui dalla Galleria Estense si trasportarono a Dresda due stupendissime tavole, questa del Tibaldeo capitò nelle mani dell'abbate Cerretti, il quale la vendette, saranno ora più di 20 anni, al ch. professore Antonio Scarpa, appo cui conservasi presentemente ». Notiamo soltanto che nel 1746, quando partivano per Dresda i cento famosi quadri della Galleria Estense, cento e non due, il Cerretti non era ancor nato e quindi che per coonestare la proprietà del quadro, questi era ricorso a menzogna. Come ritratto del Tibaldeo, fu inciso nella traduzione dell'opera su Raffaello, di Quatremère de Quincy; e il Bossi osservava, nella lettera che fu aggiunta alla pubblicazione, come « nell'edizione delle *Stanze*, di Antonio Tibaldeo stampate unicamente, e con alcune altre di G. Mozzarello da Ferrara, per Nicolò Zopino nel 1522; e nella stampa di tutte le sue opere poetiche, eseguite in Venezia da Francesco di Alessandro Bindoni e Mafeo Pasini nel 1525, veggonsi di fronte due ritratti intagliati in legno, i quali, per i lineamenti del volto, e per i capelli cadenti lungo le spalle, molto si assomigliano a quello del celeberrimo Scarpa ». Noi abbiamo rifatto il confronto, e la somiglianza voluta non c'è, tanto che si può supporre com'essa siasi trovata a viva forza da chi ricordava il ritratto di Tibaldeo per l'elogio funebre del cardinal Bembo. « Raffaello — aveva scritto il Bembo al cardinale di S. M. in Portico — ha ritratto il nostro Tibaldeo tanto naturale, ch'egli non è simile a sè stesso, quant'è quella

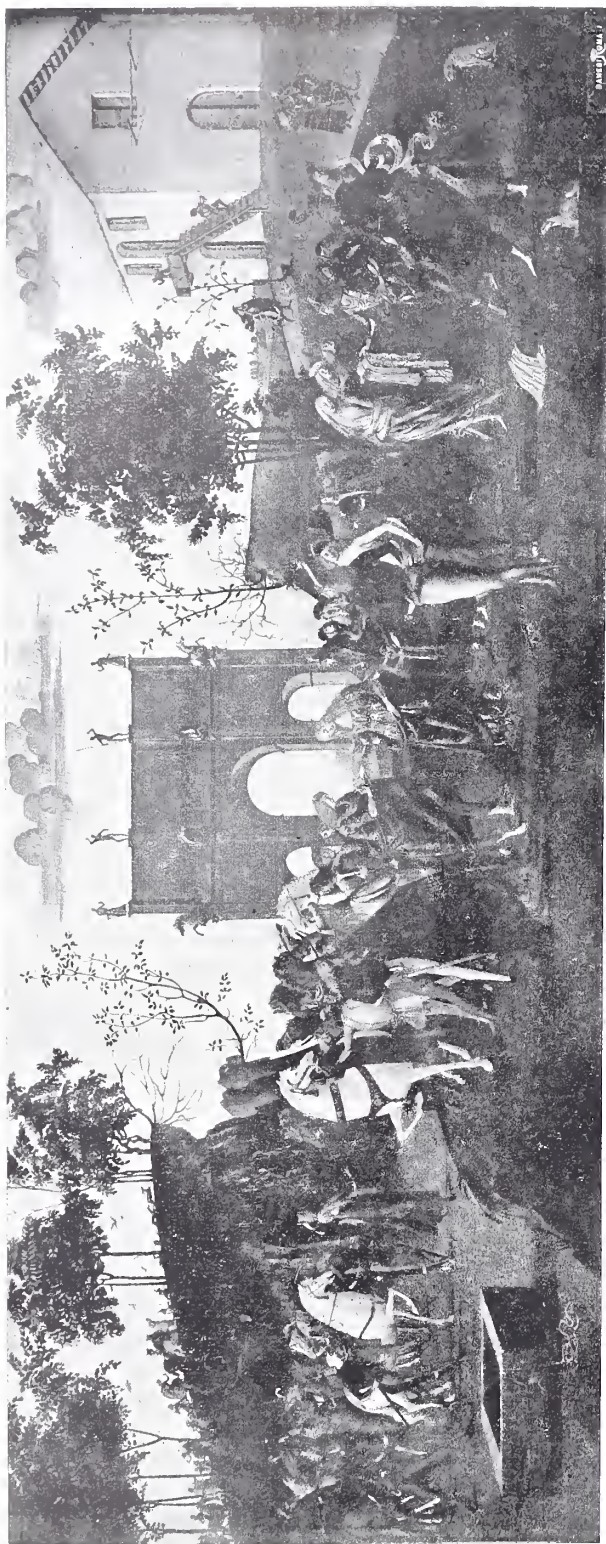


SCUOLA DEL SIGNORELLI

Collezione di Gustave Dreyfus a Parigi

<sup>1</sup> *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, del signor QUATREMÈRE DE QUINCY. Traduzione di Francesco Longhena. Milano, 1829.





SCUOLA DEL SIGNORELLI — Galleria Nazionale di Londra

il ritratto di donna nella Galleria di Blenheim, in Inghilterra;  
 il ritratto di Ferry Carondelet e del suo segretario, attribuito a Raffaello, presso il duca di Crafton, in Inghilterra.

pittura, ed io per me non vi di mai sembianza veruna più propria». <sup>1</sup> Ma non si è pensato che il Tibaldeo di anni 53, quando Raffaello lo raffigurò, come vuolsi, nell'affresco del Parnaso nelle stanze vaticane, non poteva essere l'uomo nel fiore degli anni, ritratto nel quadro di cui oggi si adorna la Galleria di Budapest. Già il Passavant, che vide il quadro presso il fratello dello Scarpa, alla Motta, tra Treviso e Udine, esclude che il personaggio rappresentato fosse il Tibaldeo, benché lo ritenesse di mano propria di Raffaello, e soltanto deplorasse che fosse stato goffamente ridipinto il bel ritratto della migliore maniera romana del grande Urbinate. <sup>2</sup> Crowe e Cavalcaselle <sup>3</sup> lo giudicarono invece di Sebastiano del Piombo, ma non ne sembraron persuasi, perchè si sforzarono a dimostrare che Sebastiano seguiva in parecchi ritratti la maniera di Raffaello; e questi, a sua volta, gareggiava con Sebastiano, e lo imitava. I due critici procedettero con mille cautele nelle loro affermazioni, ma caddero a fabbricar frasi, e non persuasero alcuno. Pare che si provassero a contentar tutti, a trovare un mezzo di pacificazione tra i dissenzienti, e lo cercarono, innalzando Sebastiano fino a toccar Raffaello, e questi abbassando sino a farlo dimostrare, con un bel ritratto, d'essere stato calunniato dal maldicente rivale. Fatto è che havvi un gruppo di quadri che s'avvicinano al nostro:

la Fornarina della Tribuna, negli Uffizi;

il ritratto del cardinale del Monte, già presso il Fabris in Roma, oggi in Inghilterra;

il ritratto del Violinista, già presso il principe Sciarra in Roma, ora nella raccolta Rothschild a Parigi;

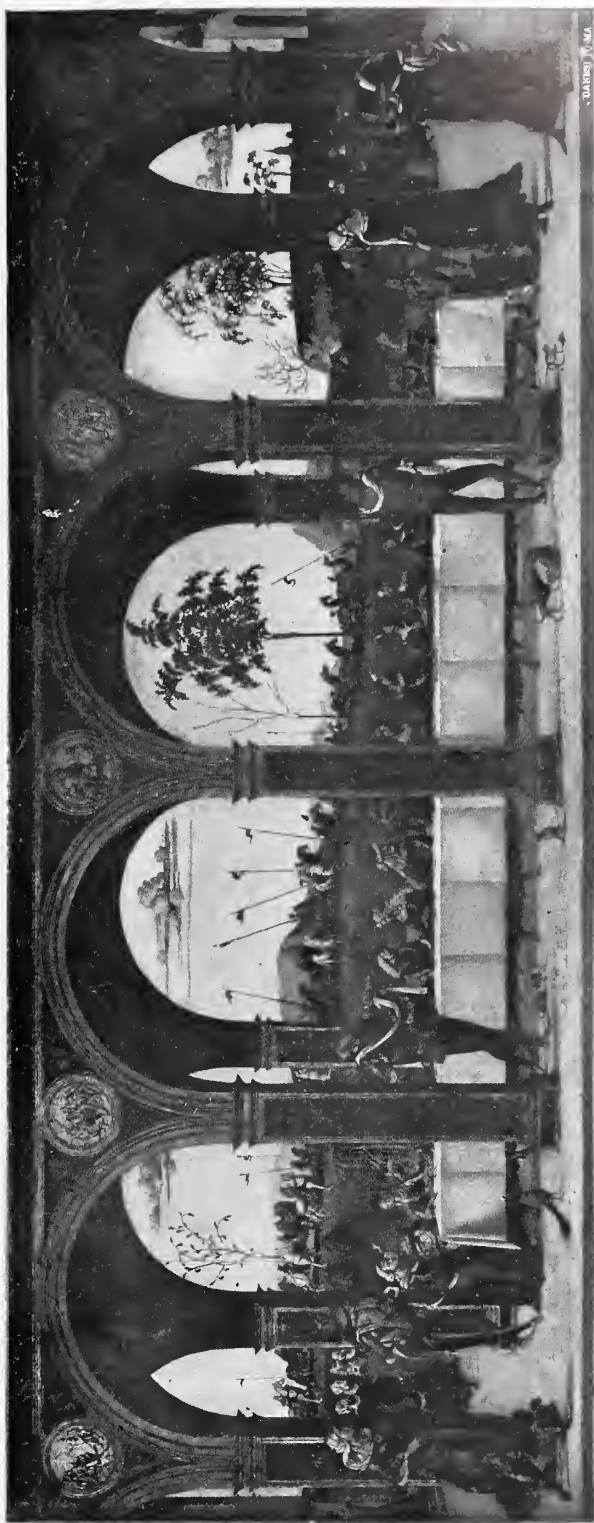
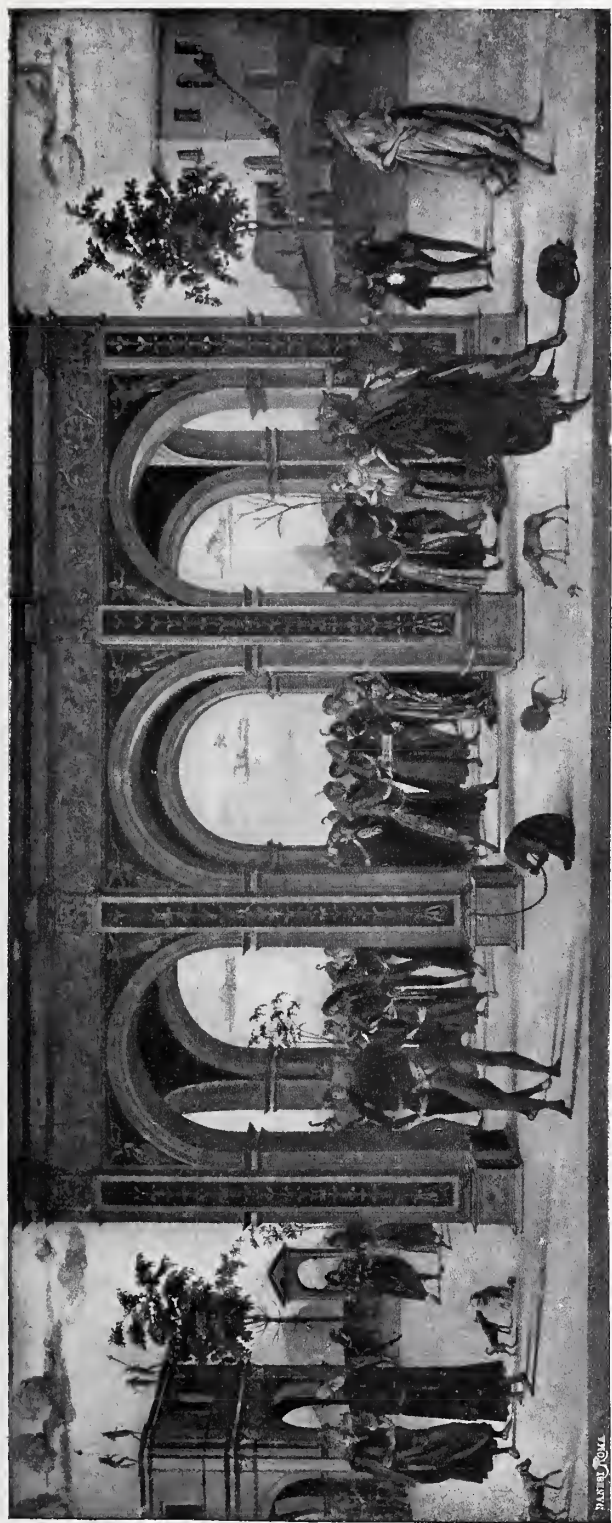
<sup>1</sup> BOTTARI, *Raccolta di lettere*. Ed. milanese, t. V, p. 206.

<sup>2</sup> PASSAVANT, *Raphaël d'Urbain*. II. Firenze, Le

Monnier, 1889.

<sup>3</sup> *Raffaello, la sua vita e le sue opere*. Firenze, Le Monnier, 1891.





SCUOLA DEL SIGNORELLI — Galleria Nazionale di Londra



Tutti questi hanno caratteri comuni, che non si ritrovano mai in Raffaello. E di ciò tutti sono persuasi.

Il Frizzoni, quando nel 1895 si vendette, all'asta pubblica in Milano, la pinacoteca Scarpa,<sup>1</sup> ritornò sull'antica credenza e sull'opinione del Morelli che il ritratto ci desse la



RAFFAELLO — Galleria di Budapest

immagine di Raffaello, e notò simiglianze, che a lui sembrarono non puramente causali, tra esso e quelli incisi da Marcantonio Raimondi e Marco Dente. Ma, ripetiamo, che l'immagine, per molti particolari michelangioleschi, debbesi ritenere eseguita più tardi di quanto suppone

<sup>1</sup> *La pinacoteca Scarpa di Motta di Livenza (Archivio storico dell'arte)*. Serie II, anno I, fasc. VI, 1895.



il Frizzoni, al tempo cioè in cui Sebastiano del Piombo diceva delle figure di Raffaello, che « parevano fossero state al fumo, o vero figure di ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere ». Dalla Fornarina della Tribuna, di Firenze, alla *Pietà* di Viterbo o alla Sant'Agata della Galleria Pitti, il ritratto non può collocarsi che intorno al tempo in cui già lo collocò il Propping<sup>1</sup> nella sua monografia intorno alle opere di Sebastiano del Piombo precedenti la morte di Raffaello, cioè quando quel pittore non avrebbe mai raffigurato il dispregiato rivale. Lungo sarebbe qui di esporre tutti i risultati dell'iconografia raffaellesca, i quali contraddicono alla supposizione fattasi che questo ritratto ci rappresenti Raffaello; basti



SCUOLA DI FILIPPO LIPPI — Galleria di Budapest

osservare che ogni ritratto giovanile dai capelli pioventi, della seconda decade del Cinquecento, o circa, si è sempre indicato come immagine dell'Urbinate. Qui noi abbiamo davanti un ricco gentiluomo, nel fiore dell'età, vigorosissimo, un letterato, che sta con un rotule in mano, solenne sul fondo di un edificio monumentale e della campagna romana. La fortuna delle ricerche dirà un giorno chi sia il superbo signore.

Oltre questi quadri per cui la Galleria di Budapest può vantarsi di rappresentare degnamente la scuola veneziana, ce ne sono altri di minori artisti, e tuttavia notevoli, di Vincenzo Catena, Marco Basaiti, Quirizio da Murano, Andrea Previtali, Girolamo da Santa Croce, ecc.

Vincenzo Catena si sottoscrive VINZENZO · C · P · nel cartello tenuto da una Santa che accompagna la Sacra Famiglia (n. 78), nel dipinto a mo' di una tarsia colorata, in cui le

<sup>1</sup> *Die künstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo bis zum Tode Raffaels*. Leipzig, 1892.



ombre sembrano fatte come con pezzi e striscie di legno scuro. Quantunque sia grata la distribuzione de' colori, l'effetto ne è freddo. Anche nell'altro quadro (n. 74) rappresentante una Madonna col Bambino in atto di benedire un committente presentatogli da una santa martire e da San Bernardino, si vedono le intarsiate lunghe pieghe dell'abito del Frate, e le sue sopracciglia tracciate con un grosso segno scuro; regolare e bene incisa la testa della santa; il fondo con macchie azzurrine d'alberi, come nel primo quadro, in cui le macchie si disegnano su colli sorgenti alla riva d'un lago azzurro, sotto il cielo sparso di cumuli di nubi azzurre. Il ritrattino del committente, che è nel secondo quadro, benchè duretto nel profilo, è diligentissimo e vero.

Marco Basaiti ci presenta una Santa Caterina (n. 103) che tiene il libro sollevato nella destra come per giuoco, e la palma nella sinistra come una scimitarra: è una graziosa figurina del primo tempo dell'artista, come si dimostra per il colore tirato a fatica e per le ombre nericie. Ma ne' particolari è fine; ed è splendente nel manto rosso a pieghe larghe e profonde. Noto il tentativo di Marco Basaiti per rendere un paese studiato dal vero, almeno nella parte anteriore, ove sono alcune casette, palizzate e biancherie sciorinate; ma egli cadde nello scuro, come nelle sue altre opere giovanili.<sup>1</sup>

Quirizio da Murano ci presenta la Vergine adorante il Bambino steso sopra un grande cuscino messo sopra un tappeto persiano: è una pittura, al solito, grossolana, con la veduta d'un lembo della laguna nel fondo e delle acque che girano, intorno a una striscia serpeggiante di terra, come lunga ritorta coda.

Andrea Previtali ci mostra pure un gruppo della Vergine col Bambino (n. 77) tra nuvole bianche e campi verdeggianti ed alberi a foglie stellate: sembra per la sua ricca colorazione rossa, gialla e turchina, un mazzo di papaveri, ranuncoli e fiordalisi. La testa della Vergine è poco piacente, con un velo a pieghe parallele, il Bambino è piccolo di proporzioni; ma tuttavia il gaio colorito ne trattiene innanzi al quadro, ove pare che l'artista abbia ritratto Bergamo sua patria.

Girolamo da Santa Croce si firma col solo suo nome HIERO, nel quadro rappresentante San Giovanni Battista come una statuetta diritta, simmetrica, col manto colorato del verde chiaro preferito da Girolamo, con la sua luce senza vivezza; i suoi monti, che tirano al verde; la terra nel davanti sparsa di ciottoli, come tante ova, e nell'indietro divisa da filari d'alberi; le erbe segnate calligraficamente con segni gialli.

Cima da Conegliano dà il suo nome a una Madonna col Bambino (n. 98), il quale porta carezzevole la sinistra mano al mento della Vergine, e par che le parli e confidi i pensieri. Sempre così nell'arte del Cima; mentre i Bambini di Giambellino guardano dolcemente innanzi a sè con una dignità signorile, quelli di Cima parlano, cinguettano coi santi, i quali alla lor volta aprono le mani e le bocche mormoranti preghiere, e protestano la loro servitù al fanciullo divino. Ma qui le mani sono mal disegnate, il fondo è scuro senza la luminosità del Cima, senza le nubi che formano i bei cumuli lucenti del maestro. Gli ornati dello scollo della veste della Vergine non sembrano ageminati così come in altri quadri del maestro; il risvolto del suo manto è di un rosso violetto con ombre paonazze, la veste è scurissima. Tutto è un po' grosso per il Cima, tanto da farci pensare a un suo imitatore, a quel tale che in un'altra Madonna, non esposta, della Galleria stessa si firma:

1495

*Antonius mori ☞ de charpi | pinxit.*

Il *Cristo alla colonna* (n. 32), quantunque sia segnato:

PETRVS MESSANEVS  
PINXIT

<sup>1</sup> Un'altra opera firmata dal Basaiti, rappresentante San Girolamo (figura questa molte volte rappresentata dall'artista) non è esposta.

può indicarsi in questa serie di pittori veneziani e veneti: è un Cristo simile a quello di Antonello da Messina nella Galleria di Venezia, ma è liscio e smorto, come il San Sebastiano nella Galleria di Berlino attribuito ad Antonello stesso. Quanto meglio copiò Andrea Solario il quadro del Cristo nel quadretto presso sir Cook a Richmond!

\* \* \*



ORA dobbiamo annoverare per ordine cronologico altri dipinti di veneziani e di veneti del secolo XVI, appartenenti al periodo del pieno sviluppo dell'arte. Alla scuola veneziana in generale è ascrivita una Madonna col Bambino (n. 100), il quale mette una mano tra i riccioli del capo a San Giovannino e con l'altra sta per prendergli il mento; e San Giovannino lo ascolta tutt'attento con le braccia conserte sul petto, mentre la Vergine guarda al frate domenicano, che a mani giunte la adora. Ella tiene la sinistra sulla costola dell'ufficiuolo divino, rilegato, avente in un rombo, nel mezzo, la scritta: LO | FICIO | DEI. È un'opera tutta dell'arte di Palma Vecchio: carni chiare, trasparenti del Bambino Gesù; lineamenti de' fanciulli col nasino corto ritondetto in punta; volto abbronzato della Vergine; fondo luminoso con monticelli di tinte calde; rade e grosse foglie autunnali degli alberi che spiccano sul cielo.

Palma Vecchio si può ancora intravedere nella Lucrezia (n. 84) molto ridipinta e ingiallita, col colore de' capelli scomparso, così che appena se ne scorge la massa bionda; e la sua maniera si sente nella *Sacra Conversazione* (n. 82) attribuita a Bonifacio Veronese, ed è un'antica copia ricavata probabilmente dal Palma Vecchio, opaca senza le carni alabastrine di questo maestro, e col segno arrotondato de' contorni proprio d'un suo seguace. E copia dal Palma è pure il ritratto d'una donna bionda (n. 84), simile agli altri della Galleria Estense in Modena e della raccolta di Mr. Quincy O. Schaw di Boston. Quest'ultimo sembra meglio modellato degli altri. Quello di Modena fu ascrivito al Giorgione, dal Mündler al Garofalo, da altri al Tiziano, a Palma Vecchio, a Sebastiano del Piombo, a Bernardino Licinio, o al Cariani bergamasco. La lettera V, che si vede dipinta nel quadro, ha dato pur luogo a molteplici ipotesi: qualcuno volle che fosse l'iniziale del nome di Violante, innamorata di Tiziano, ed altri che fosse quella del cognome di Tiziano stesso. La persona rappresentata fu detta ora Fornarina, ora Laura Eustocchia Dianti, ed ora una delle tre figlie del Palma. Quella di Modena non è certamente l'originale, come apparrà evidente a chiunque guardi alle pieghe lineari sulla spalla destra, alla povertà del colore, alla poca solidità della forma; questa di Budapest è migliore alquanto nella stoffa argentina della veste, ma mostra pure le brutte pieghe lineari della manica, ed ha il colore sgranato così che traspare la tela ed è per soprappiù ridipinto, alla stessa guisa dell'altro ritratto (n. 189) attribuito a Giacomo Palma il Vecchio.

Non c'è dubbio per noi che la cosiddetta Violante provenga da un originale del Palma, da una delle sue donne bionde, piene d'ogni ben di Dio, dalle teste larghe, rotonde, con capigliatura dorata, il seno abbondante, le vesti chiassose di cortigiane. Esse guardano coi loro grandi occhi affascinanti e voluttuose; e così guarda la bella di cui abbiamo qui un'impallidita imitazione.

Di veneti e veneziani del Cinquecento possiamo citare ancora un quadretto di scuola cremonese ascrivito al Boccaccino, rappresentante una Santa Martire a mezzo busto (n. 76) su fondo rosso, dalle carni chiare, dai capelli castani cadenti a riccioli: ha il manto violetto e un drappo giallo a righe azzurre intorno al collo. Vi è anche un ritratto di Lorenzo Lotto con la testa ripiegata, a mo' di tanti personaggi di quest'autore, sull'omero a sinistra, con gli occhi in alto imploranti, con la destra che sembra additare al cielo alcun bisognoso o soffer-



rente, il quale stia più in basso della sua figura: la tinta delle carni è leggermente aranciata, il chiaroscuro nericcio, i capelli roridi e pioventi. Un altro quadro al n. 113 porta il gran nome di Tiziano, ma invece è di Polidoro Lanzani, come può determinarsi, al confronto d'un'altra pittura di questo maestro nella Galleria dell'Accademia di Vienna (*Il ritrovamento di Mosè*). La natura gaudiosa, ma alquanto grossolana, del pittore traspare nel quadro rappresentante la Madonna adorante il Bambino, e San Giovanni vescovo di Tolosa, della Galleria di Budapest: il rosso delle carni, il verde con luci d'oro, i contorni nerastrì scuri del rosso sono propri di Polidoro Lanzani, sempre un po' crudo di toni, con le carni che sembrano colorate a tempera, con vivi lumi sulle carni abbronzate, i quali sembrano derivare più da una luce prossima di fiamma che da luce diffusa.

Alla scuola veneziana è assegnata una Madonna col Bambino che stende le braccia a San Francesco, il quale apre le sue come per accoglierlo. Il santo, nelle carni anebbate, plumbee, rammenta Gian Battista Moroni (di cui la Galleria conserva tra i quadri non esposti



RIDOLFO GHIRLANDAIO — Galleria di Budapest

un bel ritratto di giovane su un fondo scuro e un San Benedetto, bellissima figura su fondo verde, che par grana argentata nelle parti in luce), e in generale la scuola del Moretto da



Brescia. Di questo maestro v'è, pure tra i quadri non esposti, un enorme San Rocco seduto sotto un albero, mentre un angelo con un ferretto chirurgico gli cura la piaga: il santo



ANDREA DEL SARTO — Galleria di Budapest

socchiude gli occhi, addolorato, e sembra dormire; il suo bastone, che porta il suo berretto rosso ed ha una fettuccia bianca svolazzante, sta appoggiato all'albero, sotto la cui ombra riposa il pellegrino; il suo cane sta accosciato, con un pane in bocca. Conosciamo di questo quadro, in casa dei signori Papa a Desenzano al Lago, una copia proveniente da una chiesuola, ora distrutta, annessa ad una villa in piena campagna, in quel di Lonato (provincia di Brescia). Dove fosse l'originale non è detto da alcuna guida, non è ricordato da alcuno dei tanti che in questi ultimi tempi hanno discorso del Moretto da Brescia. Ma con tutta probabilità è la pala d'altare, passata dalla cappella della chiesa di Sant'Alessandro di Brescia, nelle mani de' Fenaroli, patroni della cappella, quando la fecero restaurare nel secolo XVIII, e vi posero in quella vece altra pala dedicata ad altro santo. Nel catalogo delle opere del Moretto pubblicato dal Da Ponte nel 1898, commemorandosi a Brescia il grande pittore cittadino, non è fatta parola del quadro, perchè se ne era perduta ogni traccia.



Di Bernardino Licinio è un ritratto di donna, che ricorda per il tipo quelle del Palma Vecchio; ma è secca pittura, dai contorni intagliati, dagli scuri addentramenti delle vesti, con una mano grossa e dalle dita grosse e tondeggianti. Al Torbido è assegnato un dipinto di un cattivo seguace di Paolo Veronese (n. 110); alla scuola del Tiziano una bella testa muliebre dagli occhi azzurri, i capelli biondi, le guance rosate, la veste bianca (n. 112); al Veronese una *Deposizione*, che per le lunghe, tirate proporzioni delle figure e le carni ammaccate ricorda piuttosto lo Zelotto. Di Iacopo Bassano c'è uno dei soliti quadri: un pastore dormiente, un asino, un cane, un cavallo bianco, pecore all'abbeveratoio, una mandra di buoi e un fanciullo: tutti gli animali, benchè siano studiati dal vero, non hanno la intensità eccessiva del colore con cui sono riprodotti dall'artista i suoi studi dalla natura. È ascritto pure a Giacomo Bassano un ritrattone di vecchio, dall'alta fronte, le sopracciglia folte, i peli che sembrano spinosi, il collo forte e la lunga barba. Il fierissimo vecchio poteva bene servire a modello per un San Girolamo.

Non citiamo le altre cose di conto molto minore, per saltare a piedi pari al Seicento che ci offre i bacchanali del Carpioni,<sup>1</sup> e al Settecento che ci presenta le curiose vedute fiorentine interpretate alla veneziana dal Bellotto (nn. 645 e 647), le altre de' dintorni di Venezia del Guardi, i paesaggi dello Zuccarelli (nn. 650 e 652), e per arrestarci innanzi al solenne San Fernando del Tiepolo, al grandioso alfiere, sul cavallo bianco dalla scura criniera: egli agita al vento la sua bandiera bianca e rossa, mentre abbassa la spada, come per inchinarsi al Dio delle vittorie.

\* \* \*



RA i quadri della scuola umbra, ben poco rappresentata nella Galleria di Budapest, vi è l'aggranchiato Nicolò da Foligno, con la immagine consueta di San Bernardino, eseguita forse per uno stendardello: saggio questo dell'arte dell'umbrò pittore, che derivò le forme dell'arte sua principalmente da Benozzo Gozzoli. È il pittore delle scene elegiache della *Pictà*, e sembra, a traverso quelle figure, un selvaggio che prorompa in urla innanzi al Cristo morto: le labbra delle sue figure hanno contrazioni spasmodiche, le loro capigliature si agitano e serpeggiano e le loro mani divengono raffi. Un biografo di Nicolò da Foligno, Frenfanelli Cibo, per spiegarci quell'arte, resuscita i ricordi delle congiure e delle rivoluzioni di popolo a Foligno: ghibellini tumultuanti nella piazza, le insegne papali atterrate, Corrado Trinci e i suoi due figliuoli fatti strangolare da Eugenio IV nella rocca di Soriano. Noi, che alle ragioni politiche non diamo un gran peso, quando si tratti di spiegare una forma d'arte, notiamo che la scuola pittorica nata negli erti gioghi di Gubbio, e tutta la pittura umbra rappresentata da Nicolò Alunno prima che fiorissero il Perugino, il Pinturicchio e Fiorenzo di Lorenzo, è generalmente d'una semplicità volgare e di un naturalismo forzato. È tutta un'arte campagnuola, di figurinai bene accetti ne' conventi dell'Umbria. Il San Bernardino della Galleria di Budapest ne è un saggio: è una delle figure di Nicolò da Foligno, magre, allampanate, tratte da una turba di gente tribolata, corruciata, meschina, qualche volta feroce.

La Galleria di Budapest conserva anche quattro brutti cherubini, di un tardo seguace del Perugino, non dello Spagna, cui sono attribuite quelle teste, tonde zucche tra ali variopinte. Neppure al Pinturicchio può assegnarsi il frammento della Madonna col Bambino su fondo d'oro, entro una mandorla limitata da una zona sparsa di angioletti esialati. Si riconosce qui pure uno scolaro del Perugino, nella forma tonda delle teste delle figure, nelle carni a

<sup>1</sup> Del Seicento la Galleria vanta un'opera, per fattura e sentimento veramente moderna, di Domenico Feti.

fondo verde tratteggiate, nelle luci rosate sulle carni stesse, ne' contorni neri de' lineamenti, ne' puntolini bianchi segnati ne' lacrimatoi e nel solco che dal naso va alle labbra.

A Luca Signorelli, che fece il connubio dell'arte umbra con la toscana, è attribuita una tavola (n. 64) rappresentante Tiberio Gracco sopra un piedistallo in atto di puntare la lancia



IL BRONZINO — Galleria di Budapest

sul collo d'una vipera o d'un serpentello. La figura lunga lunga è senza anima; ha la testa piccola, le carni di color terreo con luci bianche, e contorni neri e duri de' lineamenti del volto. L'abito della figura è tutto tratteggiato d'oro; il paese a grandi curve ellittiche. Nel fondo, a destra, una colonna con la figura d'Apollo su capitello d'oro con tratti neri, e due oranti; a sinistra Tiberio, che insegue e colpisce i serpenti; poi donne spaventate, fuggenti sotto un portico. Sulla faccia della base su cui sta Tiberio una tabella sostenuta da due genietti alati; e tra i riccioli di essa è dipinta una mezzaluna, parte forse dello stemma del committente.



Il quadro appartiene ad un artista prossimo a Luca Signorelli, senza che però ne abbia le proporzioni e la forza. È l'artista medesimo che eseguì un quadro di simili dimensioni, oggi nella raccolta Dreyfus a Parigi; i tre pezzi di cassone con l'istoria di Griselda nella National Gallery di Londra; un'altra figura, però mascherata dal restauratore, nella raccolta di monsignor Marcello Massarenti in Roma. Quivi si vede pure un quadro di architetture similissimo all'altro di recente acquistato dalla Galleria di Berlino come opera di Pier della Francesca; ma in quello sono macchiette alla maniera di Signorelli, lunghe, lunghe e scure, così da rammentare l'autore del quadro della Galleria di Budapest, a cui dovrebbero quindi ascriversi entrambi quei due quadri con edifici e prospettive.

Meglio assai rappresenta il connubio dell'arte umbra con la fiorentina l'abbozzata *Madonna Esterházy* di Raffaello. Nel Bambino, come nel San Giovannino e nella Vergine, si vedono ancora le tracce della matita fine; appena sulle loro guance si diffonde una lieve tinta rosata, e timida sui capelli la luce. Nella creazione del genio sta per circolare la vita. Si avviva di rosso la tunica della Vergine, splende d'azzurro il suo manto, e il drappo su cui poggia il Bambino si colora di viola. La grazia anima le testine scolorate, e il fanciullo Gesù chiede a San Giovannino la striscia di pergamena cadente tra le sue mani in eleganti riccioli. La terra manca d'aria, ma il paese si corona di verde, le rupi si preparano ad accogliere i raggi dell'aurora e le rovine a spiccare sul limpido azzurro del cielo. Tutto si destava sotto la carezza del pennello del divino pittore, quando, lasciata Firenze, si recò a Roma, attratto dal Bramante e dalla gloria. Altri compirono la Madonna del Baldacchino, abbandonata da Raffaello a Firenze; ma il quadretto restò nella sua forma di abbozzo, e niuno osò di toccare quel fiore sboccante. Nella Galleria degli Uffizi ora si vede il cartoncino del dipinto, con lo sfondo differente, e senza il carattere romano di questo, ciò che farebbe supporre eseguito il mutamento da Raffaello al suo arrivo in Roma. Clemente XI diede il quadretto in dono all'imperatrice d'Austria, dalla quale passò poi al Kannitz e quindi alla famiglia Esterházy. Dietro vi è scritto in tedesco: « Questa pittura d'una Vergine di Raffaello d'Urbino, con la sua cassetta guarnita di pietre preziose fu donata a me, come presente dal papa Albani. Elisabeth imp. ».

\* \* \*



I vanta l'arte fiorentina de' grandi nomi dei cartellini, più che della bontà delle pitture a cui sono appiccicati. Ci sono due quadri col nome solenne di Andrea Verrocchio: l'uno, al n. 1386, rappresenta una Madonna in trono coronata da due angeli e assistita da Santi, disposti innanzi a un muricciolo dietro cui spunta un cipresso, un melo, un abete e un pino; ed è opera di un verrocchiesco meschino, senza luce di bellezza, grossolano nel disegno. L'altro è una Madonna in trono con due Santi e un committente, di un dozzinale scolaro di Filippo Lippi, un maestro in ritardo, che fa certe faccie che sembran vesciche.

Sotto il nome di Domenico Ghirlandaio, sta un San Giovanni in Patmos (n. 1218), figura dai caratteri fisionomici veramente toscani, bella per il colore, quantunque questo sia steso nel modo che si usa stendere ne' lavori di mischia o scagliola, onde i tratti sono duri, incisi o tagliati nel piano. Le carni sono alquanto verdognole, ma la luce coi bei riflessi ne ravviva la testa, e cade rosata sulle mani; i capelli grossi sono recisi in punta; intorno al mento vedesi rasata la grossa barba nera; il mare, all'ingiro dello scoglio, si stende sparso di barchette, che lasciano bianche ondate dietro i loro solchi. Chi sia l'autore di questo quadro

non sappiamo dire, ma ci sembra un maestro toscano, prossimo a Domenico Ghirlandaio, e di cui esistono parecchi quadri qua e là nelle gallerie d'Europa, tutti con effetti di maiolica.

Di Ridolfo Ghirlandaio è il quadro con l'iscrizione:

*Ridolfus Grillandaius florentinus faciebat  
Instante Johanne Italiano Petri · M · D · X ·*

Appartiene alla sua maniera fumeggiata; e la ricerca degli scuri gli fa perder di vista l'effetto d'insieme, e gli separa le parti della composizione e anche delle figure. Le mani hanno la pelle stirata, tesa; il San Giacomo ha nella testa certi segni scuretti, messi sopra al modellato, per indicare le rughe, così come si vede nel San Giuseppe di un tondo della Galleria Borghese in Roma, ascritto a Lorenzo di Credi, e che sembra invece di Piero di Cosimo con cui qualche volta è stato confuso Ridolfo del Ghirlandaio. I riccioli del Pastore adorante sono a bioccoli, come se fossero imitati da una terracotta.

A Ridolfo Ghirlandaio non appartiene il ritratto (n. 72) che gli è ascritto, e che sembra una caricatura, per quei suoi capelli setolosi e il collo lungo, di legno, da burattino. Nè a Filippino Lippi può attribuirsi la Madonna col Bambino (n. 1140); la figura della Vergine è molto lunga, e anche la sua testa e le sue mani sono di una lunghezza grandissima: rammenta alquanto Raffaellino del Garbo nei colori turchino e rosa delle vestimenta della Vergine, e anche ne' piani semplici di colore ne' due monaci adoranti, piani che sono tracciati lunghi con vivi lumi bianchi, ai quali corrono paralleli lunghi tratti scuri, così come si vede ne' disegni su carta tinta di Raffaellino. Nè a Mariotto Albertinelli può attribuirsi la debolissima opera della scuola di Fra Bartolomeo, in cui il sangue sembra trasudare dalla pelle delle figure; la veste della Vergine è di un rosso vinoso; e la mano di essa poggiata, a un ginocchio, ha le dita corte così da parer tronca. Il riso del Bambino melenso potrebbe far pensare al Puligo, ma certo non al compagno valoroso di Fra Bartolomeo. E a questo neppure appartiene il tondo (n. 67), in cui la Vergine appare con le enormi mani e le carni gialle; e a torto si ascrive a Domenico Beccafumi l'altra Madonna col San Francesco (n. 53) malato d'itterizia.

Finalmente un artista fiorentino, Andrea del Sarto, trionfa, ma non con la Madonna e due Santi, quadro segnato dal monogramma dell'artista e con la data MDXXVII, opera di bottega, slavata, con il Bambino dalla grossa testa, senza la grazia infantile; la Vergine sotto il baldacchino, bella statua, alquanto corta; il San Giacomo, con la destra additante mal disegnata; e i contorni d'ogni cosa duri, non fusi nell'atmosfera, come dolcemente soleva dipingere Andrea del Sarto. Ma ecco l'altra Madonna col Bambino (n. 66), ove veramente trionfa l'artista sui suoi conterranei, fresca, rosata, poetica: il gruppo di plastica forza e ad un tempo pittorico, stacca sulla violacea roccia a stratificazioni diagonali, sparsa di muschi e di licheni; il Bambino tiene alcuni fiorellini nella sinistra, e sta seduto sopra una base dove posa un cardellino. L'incarnato delle figure è morbidissimo, e pare che Andrea del Sarto abbia fatto fiorire entro quel telaio un cespoglio di rose di maggio.

Un seguace d'Andrea si vede nel quadro (n. 57) assegnato al Sodoma; ma che sia della scuola di Andrea del Sarto lo indica il Bambino col polso stretto del braccio destro, forma propria di quel maestro; la testa della Vergine è alquanto raffaellesca nella sua capigliatura ricciolata, la Santa Caterina ha la testa tonda e le carni vivide, San Francesco ha lineamenti affilati, e fioca luce sulla fronte e sugli zigomi. Il Sodoma si vede invece nel bel frammento d'una predella, rappresentante *La Flagellazione* (n. 1161), d'un tempo prossimo delle pitture della Farnesina in Roma, come si può ritenere guardando il poderoso nudo del Cristo dalle carni abbronzate, con reminiscenze leonardesche nella testa coronata da riccioli fulvi, e la forza veemente de' flagellatori; il Cristo è umanissimo, guarda pensoso a' manigoldi, senza che l'ira, lo spavento, il dolore gli torcano i lineamenti, e forma un grande contrasto con i due manigoldi, in atto di flagellarlo, i quali hanno i capelli irti e aggrovigliati come



serpentelli sul capo, e con un altro manigoldo ancora, che pare tutto sgangherato, tanto è lo sforzo da lui fatto per stringere con la grossa fune il corpo divino. A sinistra c'è Pilato chiuso nel grosso soprabito e dall'aspetto stupido, e gli è vicino un paggio che tiene con ambe le mani l'impugnatura della spada puntata a terra; a destra stanno un guerriero e un elegante alabardiere, che con una mano si appoggia all'alabarda e con l'altra a un fianco. Ci sono le forti, massiccie figure del Sodoma in questa parte della predella, come nelle altre due, non ancora esposte nella Galleria di Budapest, rappresentanti il Cristo che porta la croce, e il bacio di Giuda.

Altri quadri toscani mostrano già per aperti segni la decadenza: l'*Adorazione ai Pastori*, del Bronzino, tanto prossima all'arte di Francesco Ubertini, detto il Bacchiacca, rivelante l'amore stesso di quest'artista per gli azzurri e i violetti, e particolare grazia negli angioi che volano all'ingiù, movendosi come a danza; e nell'angioletto biancovestito, che là ove più si addensa l'azzurra notte cala con le ali e le braccia aperte, verso la vetta d'un monte, per invitare un pastore all'adorazione dell'aspettato delle genti.

Angiolo Bronzino col suo fare più caratteristico si vede nella *Venere con Cupido e genietti*, i quali tengono maschere; la dea fugge un mostro anguicrinoto e a cui esce dalla bocca una serpe. Ella è una donnona di stucco, Cupido è un ragazzo lungo lungo di stucco; tutte le figure, insomma, sembrano dipinte per l'apparato di un carro carnevalesco. A queste, può dirsi, fanno seguito le tre Grazie, del Vasari, che hanno perduto ogni grazia. Si sono fatte virili, e Cupido porta loro il caduceo di Mercurio e avvizzite rose in dono: quella di destra si move a fatica, e invece che a danza va a penitenza; l'altra di sinistra pare una figlia infelice di Niobe; la compagna di mezzo è una grossa cucciniera per metà vestita, che si presenta col busto e un sottanino. Così le Grazie si erano trasformate nell'età che il Taine ed altri riguardarono come aurea. Questi critici però, nel giudicare a quel modo, videro l'arte italiana traverso le lenti dell'antiquario; questi accademici non sentirono il linguaggio dell'arte nuova, perchè furono tutti assorti negli echi delle frasi classiche. Eppure quando l'arte fu satura di classicismo perdette il sentimento cristiano, la passione, l'anima moderna; così che fu decadenza il cosiddetto Rinascimento. Rinasce ciò che è morto; ma l'arte italiana che aveva vissuto tanti secoli trionfante, non era una mummia di Lazzaro nella sua edicoletta sepolcrale. Invecchiò, decadde, quando vestì forme di tempi lontani, e si fece scimmia dell'antico. Allora la stanchezza invase le membra, fattesi pesanti delle figure umane sfiorite. Quelle tre Grazie ne sono un esempio evidente; e Amore non poteva loro porgere più se non rose avvizzite. Proprio quando il Vasari dipingeva quel quadro si era chiuso il ciclo glorioso dell'arte italiana.

ADOLFO VENTURI.

°

# ANDREA SANSOVINO E I SUOI SCOLARI

IN ROMA



NELLA storia della scoltura romana del Cinquecento occupa uno dei primi posti Andrea Sansovino, il quale riuscì splendidamente a realizzare, dirò così, il sogno de'suoi antecessori, innamorati anch'essi dell'antichità classica ed anch'essi anelanti alla completa perfezione di quella forma fresca e giovanile, ch'era stata l'ideale più puro e più nobile degli artisti greci.

Già Donatello, fin dalla sua prima venuta in Roma, che avvenne nel 1432, aveva rivelato nel marmo quante ispirazioni gentili gli avesse suscitato l'arte romana, come si vede nella pietra tombale del Crivelli, in Santa Maria d'Aracoeli, e più tardi nel tabernacolo della cappella de' Beneficiati in San Pietro. Ed ho citato lui, perchè è il più antico e il più grande, ma altri ed altri ancora, per tutto il secolo XV, si aggirarono estatici fra le rovine auguste del Palatino e del Campidoglio e ne sentirono potentemente lo stesso fascino irresistibile.

Il Sansovino non è un novatore nel vero senso della parola, come l'atleta contemporaneo, Michelangelo, ma è l'artista più sincero e più fedele del Rinascimento italiano, che, rompendo la vecchia scuola mummificata nella tradizione di Mino da Fiesole, seppe pensare ed esprimere nel marmo quello che era vita e pensiero dei tempi novi. Dal maestro Antonio del Pollajuolo ereditò lo spirito eminentemente classico, che seppe poi addolcire e ingentilire; ma la sua dimora in Roma segna il perfezionamento della sua maniera, giacchè prima, come si vede nei lavori compiuti in Lisbona, in Firenze e in Genova, si era attenuto in parte al fare dei quattrocentisti. Egli rappresenta quel fulgido periodo di vita romana, quando la scoperta di opere meravigliose dell'arte antica costituì un grande avvenimento ed esercitò un'influenza decisiva sul gusto del tempo. Sotto Alessandro VI si era trovato, a Porto d'Anzio, l'Apollo del Belvedere; e a Giulio II toccò la invidiabile gioia di scoprire il Laocoonte, la Venere Vaticana e la Cleopatra. Fu allora una smania, una frenesia mai vista quella di seguire ed imitare l'arte di Fidia e di Prassitele; ma, fra tanta turba d'imitatori, spesso servili e pedestri, quegli che riuscì ad ottenere la palma fu appunto Andrea Sansovino.<sup>1</sup> Il quale fissò la sua dimora in Roma dal 1506, cioè quasi un anno dopo Michelangelo, essendo addetto alla Corte papale con la carica di controllore della Basilica di San Pietro; ma, quantunque i documenti storici ed artistici facciano difetto, pure bisogna convenire che qui venne anche prima, e forse parecchie volte.

<sup>1</sup> GREGOROVIVS, *Storia della città di Roma nel Medio Evo*. Venezia, 1876, vol. VIII, pag. 170. — BURCKHARDT, *La civiltà del secolo del Rinascimento*. Firenze, 1876, vol. I, pag. 250.



\* \* \*



LA prova ch'egli vi sia venuto prima si ha nel monumento del cardinale De Vincenti del 1504 in Santa Maria d'Aracoeli, ch'io credo gli si possa attribuire senza alcun dubbio. Esso costituisce ai nostri occhi, come osserva il Burckhardt, il lavoro di preparazione agli altri due splendidi monumenti Sforza e Basso, che sorgeranno più tardi nella chiesa di Santa Maria del Popolo.<sup>1</sup> Il prelato, vestito degli abiti cardinalizi, è disteso sull'urna con il capo poggiato sul braccio destro. Nel fondo della nicchia quadrata, in un ovale, è scolpita la Madonna dal viso e dal collo lunghi, col Bambino in grembo. Ai lati, negli stipiti adorni di candelieri e di cornucopie, stanno, in nobile atteggiamento, la Giustizia con la spada, e la Prudenza che si mira in uno specchio, le quali, avvolte in un ampio paludamento, presentano meglio il tipo sansovinesco. Così si determina la prima maniera di Andrea, la quale, pure ispirandosi all'arte antica, non riesce a raggiungere la leggiadria e la delicatezza delle forme. Il viso un po' lungo, e così anche il collo; le vesti, dalle pieghe ampie e grosse, sono le caratteristiche che si riscontrano nel bassorilievo rappresentante il Battesimo di Cristo del Battistero di Firenze (1502), e nella Madonna col Bambino della Cattedrale di Genova (1503). Anche gli ornati, ne' quali il Sansovino fin dal principio manifestò la sua grande maestria, non hanno qui la finezza ed eleganza che osserveremo nelle altre sue opere posteriori.<sup>2</sup>

Nello stesso modo a me pare che si possa ascrivere al nostro artista e alla sua prima maniera la figura del Cristo benedicente, che sormonta il sepolcro di Ludovico Grato Margani, nella stessa chiesa. In essa si vede un'altra tendenza di Andrea, manifestatasi fin dal principio, di far rilevare, per quanto gli fosse possibile, il nudo della persona. Difatti, Gesù è appena avvolto in un mantello veliforme che sorregge con la mano sinistra e che aderisce perfettamente al corpo. Così proprio del suo fare è il rendere la statura lunga e slanciata. Questi caratteri li troviamo spiccatissimi nel bassorilievo del Battistero di Firenze.<sup>3</sup>

Dello stesso tempo e della stessa mano, a me sembra, la Madonna col Bambino che decora, sebbene in istato di abbandono, il lunettone del portico della chiesa di San Giacomo a Ripetta. Ella è rappresentata seduta con le gambe verso sinistra, mentre il volto è a destra, nell'atto dolcissimo che contempla il figliuolo, il quale sta in piedi, sul fianco sinistro. Le forme classiche e l'atteggiamento grazioso delle figure piantate severamente, in maniera da accordarsi all'architettura solennità del monumento, anzichè cercare il semplice effetto scultorio; quella posa di traverso tutta sansovinesca e quel partito di pieghe robuste ed abbondanti nelle vesti, fanno pensare subito alla sapiente arte di Andrea.

Una quarta opera, la più bella fra tutte quelle della prima maniera, che si può attribuire al nostro artista, è il gruppo esistente dentro il timpano della porta centrale della

<sup>1</sup> *Le Cicerone*, vol. II, pag. 429.

<sup>2</sup> Lo Schönfeld (*Andrea Sansovino und seine Schule*. Stuttgart, 1881, pag. 19) osserva giustamente che la disposizione architettonica così semplice non ha nulla a che fare coi monumenti di Santa Maria del Popolo, ma che le sculture, all'incontro, fanno subito pensare al nostro maestro. E appunto, prendendo noi le mosse da questo lavoro, eseguito sul modello del sepolcro quattrocentistico, possiamo assistere alla grande evoluzione che a mano a mano si va compiendo nella scultura funebre, per opera di Andrea.

<sup>3</sup> Lo Schönfeld (op. cit., pag. 20) dubita che questo lavoro appartenga alla mano del Sansovino, sebbene non possa non ammettere che vi sia una stretta relazione con le altre sue opere, specialmente nell'atteggiamento e nel panneggio, e conclude che è riservata all'avvenire l'ultima parola su di esso. Invece a me pare che nessun dubbio possa sussistere, non solo per le caratteristiche che presenta, ma anche perchè lo troviamo nella chiesa dove sorge il monumento De Vincenti. Se si ammette quest'ultimo come appartenente al grande scultore, perchè si dovrebbe escludere l'altro?



chiesa dell'Anima. La Madonna, coperta d'un mantello dalle pieghe larghe e grosse, sorregge il Bambino sul lato sinistro, la cui testina graziosa pare che sia stata riappiccicata malamente in seguito forse a qualche guasto avvenuto; e ai lati, due anime divote, rappresentate ignude, stanno in ginocchio con le mani giunte, infervorate nella preghiera; ammi-



Madonna col Bambino nella chiesa di San Giacomo a Ripetta

revoli soprattutto per il modellato perfettissimo e il dolce atteggiamento. La facciata della chiesa, come si sa, è di Giuliano da Sangallo, il quale si recò a Roma in compagnia di Jacopo Sansovino poco tempo dopo la partenza di Andrea; sicchè appare naturale che l'architetto abbia dato l'incarico al vecchio scultore di riprodurre, come vuole la tradizione, l'antica immagine trovata nelle adiacenze di quel sito, per cui la chiesa fu detta dell'Anima.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ARMELLINI, *Le chiese di Roma*. Roma, 1887, pag. 397.



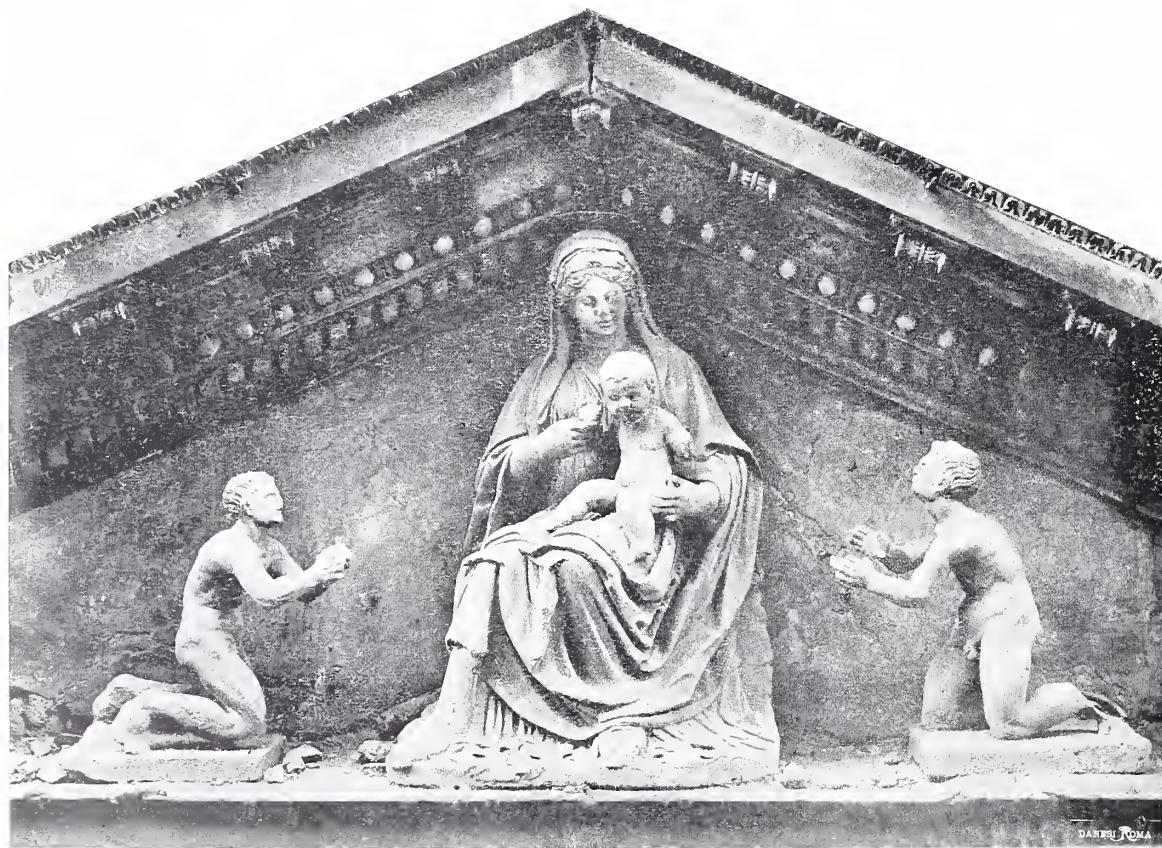
\* \* \*



CAPOLAVORI che lo fecero meritamente famoso sono i due magnifici mausolei dei cardinali Ascanio Sforza e Girolamo Basso, elevantisi maestosamente sotto la splendida vòlta del Pinturicchio, in Santa Maria del Popolo; l'uno eseguito nel 1505 e l'altro nel 1507, per ordine di Giulio II.

Lo Sforza, fratello di Luigi il Moro, era un abilissimo politico, il quale aveva saputo talmente cattivarsi la stima e la simpatia del popolo che, dopo la morte, avvenuta non si sa se per veleno o per peste,<sup>1</sup> i poveri tutti della città si affollarono attorno alla sua salma per baciargli la mano. Il cardinale Basso era stato colmato di benefici dagli zii Sisto IV e Giulio II.

Questi due monumenti, aventi la struttura solita del sepolcro del Quattrocento, con la differenza della colonna murata sostituita al pilastro, si possono considerare come eseguiti in un periodo di transizione dalla prima alla seconda maniera. Non più secchezza e aridità di forme, ma morbidity e studio accurato del nudo; non più que' colli sottili e lunghi, quei visi esageratamente ovali, ma proporzione precisa, delicatezza di scalpello. Non parlo del-



Madonna col Bambino fra due oranti sulla porta centrale della chiesa dell'Anima

l'ornamentazione fine, degna del bulino d'un orafo del secolo XV, ricca, smagliante, direi quasi ariostesca, che solo si può ammirare da vicino, come ben dice lo Schönfeld.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> LITTA, *Famiglie celebri*. V. Sforza.

<sup>2</sup> Op. cit., pag. 18.





Monumento Sforza in Santa Maria del Popolo



In questi due grandiosi lavori troviamo, insomma, tutto il lusso e la sontuosità della scoltura funebre.<sup>1</sup>

Nel monumento Sforza la figura del defunto è distesa lungo il coperchio dell'urna con la testa poggiata sulla mano destra, e sul plinto, in caratteri maiuscoli, è incisa la firma: *Andreas Sansovinus faciebat*. In fondo alla nicchia è scolpita la Madonna col Bambino fra le nubi, e ai lati, negli stipiti, sono rappresentate la Speranza, ispirata, con gli occhi volti verso il cielo e con le mani giunte, e la Fede, serena, solenne, col calice contenente l'ostia consacrata; entrambe assise maestosamente. Sotto, in piedi, si presenta la Prudenza, dall'aria pacata e tranquilla, con uno specchio ed un serpentello, e la Giustizia, grave e fiera, che brandisce una spada. In alto, pieno di severità amorosa, è il Padre Eterno, in trono, benedicente, e a' suoi piedi lo stemma della Rovere; alle estremità due giovani incedono verso di lui, con un candelabro avente la fiaccola accesa.

Tutte le figure arieggiano, nella forma, nella mossa e nell'acconciatura, al fare antico. L'eleganza architettonica si potrebbe dire eccessiva, a scapito della persona del defunto, la quale è costretta a giacere in uno spazio limitato con una posa anzicheno artificiosa. La decorazione però è insuperabile: essa contiene motivi originali, fini ed eleganti, d'un effetto sorprendente; candelieri, conchiglie, festoni, cornucopie, mascheroni, serpentelli, nei pilastri, negli architravi, nei piedistalli, dappertutto, si alternano in modo vago, armonioso, mirabile. Pare che lo scultore abbia lavorato di bulino e di cesello, tanta è la delicatezza o, direi meglio, la perfezione minuziosa che si ammira fra quelle foglie, in mezzo a quella svariata ornamentazione, producente una festa grata e simpatica all'occhio.

Nel monumento Basso è copiata la medesima struttura architettonica, con la differenza che le figure simboliche appaiono meglio modellate, avvicinantisi molto alla seconda maniera, e son piene di maggior vita e sentimento classico. Il defunto è abbandonato sul braccio sinistro con la mano penzolante. La Speranza è raffigurata con le mani distese ed alzate, invocanti fervidamente la protezione del Cielo, come se fosse animata da uno slancio supremo; la Fede, in atteggiamento grazioso, con la mano destra adagiata mollemente sul seno ed una croce nella sinistra in atto di contemplarla; la Sovranità, in sembianze maschili, porta l'elmo, indossa la lorica e tiene lo scettro fra le mani; e finalmente la Temperanza, che sorregge un oriuolo a polvere. Il Vasari decanta specialmente quest'ultima figura e dice che *non pare cosa moderna, ma antica e perfettissima*, ed invero, non si può disconvenire in tale giudizio, qualora si osservi che l'autore ha trasfuso il suo esuberante spirito classico in questo lavoro. Tutte le figure sono improntate al tipo antico, con una maniera disinvolta, aggraziata e corretta; ma una così spiccata particolarità si trova più che in altra nella Temperanza, dove, attraverso il leggero e quasi trasparente chitone, il Sansovino ha voluto rendere intera la seducente bellezza del corpo.<sup>2</sup> A lui si potrebbero addire que' versi divini del Foscolo:

Amore in Grecia nudo e nudo in Roma  
D'un velo candidissimo adornando,  
Rendea nel grembo a Venere celeste.

<sup>1</sup> Approvo pienamente le parole dello Schönfeld (op. cit., pag. 14), il quale scrive che queste due opere formano nel loro genere un'epoca nella scoltura, e che bisogna fare un esame retrospettivo sul processo con cui si svolge il monumento sepolcrale italiano per poter davvero apprezzare tutta la loro importanza.

<sup>2</sup> Non si comprende come il Perkins (*Les sculpteurs italiens*, Paris, 1869, vol. I, pag. 276), parlando di cotesti monumenti, li definisca *un ammasso inestricabile di statuette e d'ornamenti che turbano l'occhio e impediscono alla mente di fermare l'attenzione sulle*

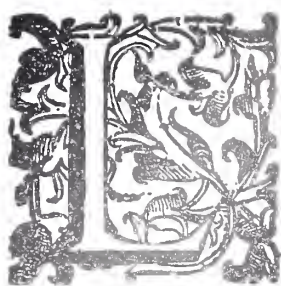
*figure principali*. Ma è inutile commentare o discutere i suoi giudizi; egli è un *antisansoviniano* addirittura idrofobo, tanto che arriva a dire *les folles innovations de Sansovino*. Non meno furibondo è il Rio (*De l'art chrétien*, Paris, 1874, tomo I, pag. 466), il quale, sacrificando il criterio artistico alle proprie convinzioni religiose, trova da ridire su tutto, specialmente sulle figure, e conclude che quella rappresentante la Fede non perderebbe il suo merito se accusasse un po' meno fortemente il nudo(!). Oh, la cecità di certa critica!



La Temperanza, del monumento Basso, in Santa Maria del Popolo



\* \* \*



A scultura che segna il suo passaggio alla seconda maniera è il gruppo della chiesa di Sant'Agostino, rappresentante la Madonna seduta col Bambino e Sant'Anna, il cui marmo ha ora acquistato una patina nerognola. Il Cristo nudo, sorridendo sulle ginocchia materne, tiene le gambe sovrapposte e le braccia tese verso sinistra, come se lo vinca un moto istantaneo di affetto. La Vergine ha la solita faccia stereotipata della più parte delle sculture classiche, dai capelli ondulati con grazia sulla fronte, e le vesti piegate sobriamente sono disposte in modo che pare lascino trasparire le membra. Sant'Anna, seduta alla sua sinistra, è d'una grande verità realistica; ella è coperta di lunga tunica a cappuccio; ha le rughe facciali profonde ed espressive, il mento sporgente, e cinge affettuosamente col braccio destro le spalle della Madonna, mentre con la mano sinistra pare voglia carezzare i piedini del Bambino. Sul plinto si legge: *Andreas de Monte Sansavino faciebat*, e sul piedistallo:

*Iesu Deo Deiq. Filio Matri  
Virgini Annae Aviae Maternae  
lo: Coricius ex Germanis  
Lucumburg. prot. Apost DDI  
Perpetuo sacrificio dotem  
Vasa vestes tribuit 1512.*

Questa scultura, sebbene risenta dell'imitazione del celebre cartone di Leonardo, ha forme disinvolute e libere. Spira attorno ad essa un'aura dolce e soave di mistero, e nello stesso tempo la scena si presenta grandiosa, di forma monumentale e solenne. Vi risalta sempre lo stesso concetto di Andrea, il quale, innamorato, com'era, passionatamente dell'arte antica, non si allontana punto dai suoi canoni, e sa rivestire le gentili immagini cristiane delle graziose e leggiadre forme pagane. Compenetrato pienamente di questo ideale d'arte, dimenticò l'espressività del soggetto, ed è per questo che nessun sentimento cristiano si trova nelle sue figure.

Questo lavoro fu eseguito dal Sansovino nel 1512 per commissione d'un forestiero, allora residente in Roma, il protonotaro lussemburghese Giovanni Goritz, chiamato dal Müntz *romano di cuore e di costumi, ed entusiasta dell'antichità*,<sup>1</sup> e suscitò tanti e tali entusiasmi che i numerosi amici di costui, tutti devoti alle Muse, fecero a gara per offrirgli i migliori versi, i quali furono raccolti, nel 1524, sotto il titolo di *Coryciana*.<sup>2</sup> Il volume, la cui edizione oggi è divenuta assai rara, è preceduto da una prefazione di Blossio Palladio, ed è distribuito in tre parti, che prendono il nome rispettivamente di *Epigrammata*, *Hymni* e *Annales Dies*. Sono versi la maggior parte altisonanti e vuoti, aridi o retorici, degni tutt'al più, come ben dice lo Gnoli, di seminaristi.<sup>3</sup> Il Sansovino è chiamato coi più ampollosi titoli, come *Felix artificis labor diserti — quo tecum statuac, poema, et auctor terrarum celebrabitur per orbem — felicia marmora felix sculptor*, e la sua opera è paragonata con quelle fidiache e prassiteliche. Riporto, per darne un esempio, i seguenti epigrammi, uno di Antonio Cippi e l'altro di un tal Petrasanta:

*Mirari statuas Coryti non desinit nunquam  
Qui dextram artificis novit, et inde tuam  
Nam sua Praxitelem, Rhodios quoque vincere tentat,  
Et tua Romanum cum pictate decus.*

<sup>1</sup> *Raphael*, Paris 1886, pag. 297.

tium Perusinum. Mense Julio, 1524.

<sup>2</sup> Romae, apud Ludovicum Vicentinum et Lauti-

<sup>3</sup> *Rivista d'Italia*, 1898.



Madonna col Bambino e Sant'Anna, nella chiesa di Sant'Agostino



*Corycius simulacra Deum de marmore jussit,  
At Sansovinus numina vera dedit,  
Nec mirum est, quoniam formas rerumque deumque  
Natura in rebus sedula disposuit,  
Ergo dum vivos tentat tria numina, vultus,  
Detexit sculptor non simulavit opus.*

Il Perkins, fra le tante stranezze, ha voluto dire che così sperticati elogi sieno stati prodigati, anzichè al Sansovino, al dedicante, il quale ogni anno, per la ricorrenza della festa di Sant'Anna, riuniva gli amici a lauto banchetto nella sua splendida villa, presso il foro di Augusto.<sup>1</sup>

\* \* \*



L Lubke e il Müntz, non so per qual ragione, chiamano il Sansovino, l'uno, con alcune riserve, il Raffaello, e l'altro l'Andrea del Sarto della scoltura;<sup>2</sup> due soprannomi, che non hanno alcuna rispondenza nel fatto. Andrea, invero, ha coltivato un'arte assolutamente differente, e non ha subito nè l'influenza del pittore fiorentino, nè quella del grande Urbinate. Egli resta con una personalità tutta propria; e perciò, è pure discutibile il criterio dello stesso Müntz, il quale pone il nostro artista fra gli eclettici, insieme con Benedetto da Majano e col Civitali, mentre questi e quello erano ben lontani dall'eclettismo, e esprimono tutti la loro individualità nelle forme dell'arte loro.

Il Sansovino assorbe ad una grande altezza nell'arte sua; egli non imita la statuaria antica col criterio gretto e meschino del copiatore; non va pedissequamente dietro a formule o a modelli, ma, imbevuto della bellezza classica, sa applicare, senza preconcetti e senza alcuna preoccupazione di scuola, col magistero del suo scalpello, le forme antiche a idee nuove. E riesce non solo un potente decoratore, ma anche un meraviglioso creatore di modelli. Come tale ci appare nei mausolei ricchi e solenni di Santa Maria del Popolo, degna della memoria degli illustri estinti e del grande committente. Quanta dovizia di ornati e quanta finezza nel disegno! Quanta bellezza dignitosa, classica davvero, in quelle allegorie! Tu diresti che qui abbia lavorato la mano d'un artista antico. Difatti il Sansovino trae tutte le sue ispirazioni da quel mondo, antico ma sempre giovane, da cui irradia tanto splendore di bellezza. I sepolcri etruschi gli suggeriscono la posa da dare alle figure degli estinti; le dolcissime sembianze di Afrodite, di Apollo e di Era gli danzano attorno alla mente allorchè plasma la creta; le decorazioni festose ed eleganti dei templi e dei ginnasi romani lo inamorano e gli accendono l'estro fantasioso. Egli vuole e si sforza, come meglio può, di dare la bellezza del nudo; contrasta, a questo scopo, come si vede, palmo a palmo, con le vesti e con gli abbigliamenti, e infine presenta le sue gentili e formose figure, o col seno scoperto, o con la tunica talmente aderente alle carni quasi palpitanti da lasciar trionfare il pensiero vivo e dominante dell'artista.

Un gran decoratore è Mino da Fiesole, il quale s'ingegna a dare al marmo lo stesso effetto dei chiaroscuri della pittura; più sciolto nella sua semplicità è Luigi Capponi da Milano; ma nè l'uno nè l'altro possono rivaleggiare col Sansovino, il quale riesce non solo originale, dotato com'era d'una vena inesauribile e varia, ma sano ed equilibrato, degno seguace, anche in questo, degli antichi.

<sup>1</sup> TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, pag. 191. — *L'età dell'oro dell'arte italiana*. Milano, tomo VII, pagg. 209, 210. 1895, pag. 391.

<sup>2</sup> *Essai d'histoire de l'art*. Turin, 1887, vol. II,

\* \* \*



DOPO il 1512 il Sansovino si recò a Loreto ed ivi stette fino al 1529, data della sua morte, tutto occupato nella decorazione della Santa Casa, architettata da Bramante.<sup>1</sup> Fra i molti scultori che vi collaborarono, il Baldinucci<sup>2</sup> nota un tal Domenico Lamia o Aimo, detto il Bologna, e i fratelli ferraresi frate Aurelio e Girolamo Lombardi, aggiungendo che costui fu scolare di Andrea ed il migliore che abbia avuto.<sup>3</sup> Altri, fra i suoi allievi, citano, oltre a Jacopo Tatti, Raffaello da Montelupo, Francesco da Sanguallo († 1575), Nicolò dei Pericoli, detto il Tribolo (1485-1550), Simone Cioli, Domenico da Montesansavino, Lionardo del Tasso (1465-1500) e suo fratello Zenobi, Alfonso Lombardo, chiamato anche Cittadella,<sup>4</sup> Properzia dei Rossi, Francesco Mosca e un Ranieri da Pietra-santa.<sup>5</sup>

È certo che molte opere, sparse qua e là nelle chiese di Roma, manifestano come il Sansovino abbia lasciato qui una numerosa scuola, la quale, sebbene talvolta non sia priva di pregi, non ebbe una grande floridezza e non si rese mai degna del maestro. Fatta eccezione di Jacopo Tatti, che ben presto abbandonò le orme di Andrea per darsi tutto a Michelangelo, gli altri, bisogna pur dirlo, non dimostrarono nè genio, nè singolare valore. D'altronde pare naturale che cotesta scuola non abbia avuto sviluppo, sia perchè il maestro si allontanò subito da Roma, sia anche perchè fu sopraffatta da quella molto più forte del Buonarroti. Io credo che si sia creata un po' di confusione nel dare come scolari del Sansovino gli artisti già innanzi nominati, giacchè il fatto di averli assunti per un lavoro come quello della Santa Casa, cosa che del resto ogni *capo maestro* solea fare, non significa che proprio tutti sieno usciti dalla sua bottega. Non si può però dubitare che Andrea ne conducesse parecchi da Roma, e ciò dinota che la scuola già si era formata, e che non ne spetta il merito solamente a Loreto, come qualcuno ha accennato.

Molte incertezze, intanto, vi sono intorno a cotesti scultori, perchè nessuno mai se n'è occupato e i documenti sono assai scarsi. Ciò non ostante, senza tema di errare, si può dire che prima della metà del Cinquecento la scuola sansovinesca, veramente genuina, era tramontata.

\* \* \*



PER ordine di merito e di età vien primo Jacopo Tatti, detto il Sansovino, il quale venne in Roma, come dissi, poco dopo Andrea, e salì subito in gran fama non solo come scultore, ma anche come architetto, onorato dall'amicizia del Perugino, del Pinturicchio, di Luca Signorelli, di Bramante, di Michelangelo e di Raffaello. Egli prese stanza nel palazzo del cardinale di San Clemente insieme col Perugino, pel quale modellò una Deposizione, che, dopo numerose vicissitudini, è giunta in Londra alla National Gallery. Fece inoltre un gran numero di figure in cera, destinate a servire da modelli, ed al Vaticano eseguì una copia del Laocoonte, fusa di poi in bronzo, che, lasciata per

<sup>1</sup> Il Perkins dice che Andrea morì in Roma (op. cit., pag. 278), mentre pare cosa certa, come narra anche il Vasari (*Vite*. Firenze 1879, vol. IV, pag. 522), che abbia finito i suoi giorni nel paese nativo.

<sup>2</sup> *Notizie dei professori del disegno*. Milano, 1811.

<sup>3</sup> BERTOLOTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV,*

*XVI e XVII* Bologna, 1886, pag. 70.

<sup>4</sup> FREDIANI, *Ragionamento storico intorno ad Alfonso Cittadella*. Lucca, 1834.

<sup>5</sup> Il Vasari fra i discepoli di Andrea nota solamente Girolamo Lombardo, Simone Cioli fiorentino (padre di Valerio Cioli), Domenico dal Monte Sansavino e Lionardo del Tasso (op. cit., pag. 522).



testamento dal cardinal Grimani alla Signoria di Venezia, andò a finire in Francia, per mezzo del cardinale De Lorraine. E la sua attività non si fermò qui; egli restaurò benanco delle statue antiche per conto del papa Giulio II, ed ebbe incarichi delicati come perito. Si racconta, infatti, che avendo Raffaello mandato, nel 1529, due statuette classiche alla marchesa Isabella di Mantova, furono eletti periti Jacopo, G. B. Colombo antiquario e Lorenzo scultore, ed essi giudicarono essere false.<sup>1</sup> Verso il 1523 il Tatti, per ragione di salute, come dicesi, dovette allontanarsi da Roma e diede ad altre città i migliori frutti del suo grande ingegno e della sua fortunosa carriera.

L'opera principale, durante la sua dimora nella città eterna, è la colossale Madonna, così detta *del Parto*, in Sant'Agostino, eseguita nel 1523 per commissione di Giovanni Martelli, nelle cui forme robuste e poderose è chiaro l'influsso di Michelangelo. Ella è assisa maestosa in trono, come una Giunone; un ampio e ricco manto regale le scende dal capo augusto e va a posarsi a larghe falde sulle ginocchia.<sup>2</sup> Con la mano sinistra sorregge il Bambino, la cui posa sembra alterata, e con la destra, oggi divenuta contorta, tiene un libro socchiuso. Il collo, il petto e le braccia delle due figure sono carichi di gioie, offerte dalla pietà dei fedeli, e il piede sinistro della Vergine è stato sostituito da uno di ottone, che migliaia e migliaia di devoti vanno a baciare col più caldo trasporto della speranza e della fede.

Una seconda opera, anch'essa importante; è una bella statua di San Giacomo, proveniente da San Giacomo degli Spagnuoli, oggi nella chiesa di Santa Maria di Monserrato. Essa è alta circa due metri; indossa veste scollata e breve fino alle ginocchia, adorna di orli dorati, con molte pieghe a sbuffi, e mantello raccolto sul fianco sinistro. Il corpo è piantato sul piede destro, in modo che tutta la persona è volta verso quella parte; con la mano destra sorregge le vesti, e porta un libro sotto il braccio sinistro. Le gambe, le braccia, il petto e il collo, pronunciatamente muscolosi e robusti, dimostrano un uomo nella sua gagliarda virilità, la cui faccia sembra quella di un antico romano, con la barbetta corta e ricciuta e coi capelli scendenti sugli omeri. In tale lavoro, meglio che nella statua di Sant'Agostino, si nota l'influenza dell'arte di Andrea.

Degli altri scultori, nominati quali scolari del Sansovino, nulla si sa, nè quanto tempo abbiano dimorato in Roma, nè quali opere vi abbiano compiute.

Da documenti scoperti dal Bertolotti risulta che Alfonso Lombardi, da non confondersi con un Alfonso Cittadella lucchese, come ha fatto il Frediani,<sup>3</sup> era in Roma nel 1535, e riceveva da ogni parte un gran numero di commissioni.<sup>4</sup> Egli vi era stato condotto dal cardinale Ippolito de' Medici, con licenza del duca di Mantova, che gli era affezionato, e vi scolpì il ritratto di Giulia Gonzaga, in medaglia, e una testa dell'imperatore Vitellio, ammirata da Michelangelo. Si sa inoltre che nel 1535 stava in Firenze, e che morì in Mantova nel 1537.<sup>5</sup> Di lui Bologna possiede vari lavori, fra i quali un gigantesco Ercole.<sup>6</sup>

Si vuole che frate Aurelio Lombardi abbia eseguito un grandissimo e bellissimo tabernacolo per Paolo III, da collocarsi nella Cappella Paolina; ma pare che sia stato mandato altrove.<sup>7</sup>

Girolamo Lombardi, fratello o nipote di Alfonso, menzionato più volte dal Vasari e stimato dal Baldinucci come il migliore allievo del Sansovino,<sup>8</sup> lavorò con lui in Loreto e probabilmente dimorò in Roma.

<sup>1</sup> BERTOLOTTI, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova nei secoli XVI, XVII e XVIII*. Milano, 1890, pag. 84.

<sup>2</sup> La sua somiglianza con le statue classiche ha fatto divulgare l'opinione che essa sia veramente una immagine pagana trasformata in una Madonna.

<sup>3</sup> Op. cit. — V. inoltre: RIDOLFI, *Esame critico della vita e delle opere di Alfonso Cittadella*.

<sup>4</sup> BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi, ecc.*

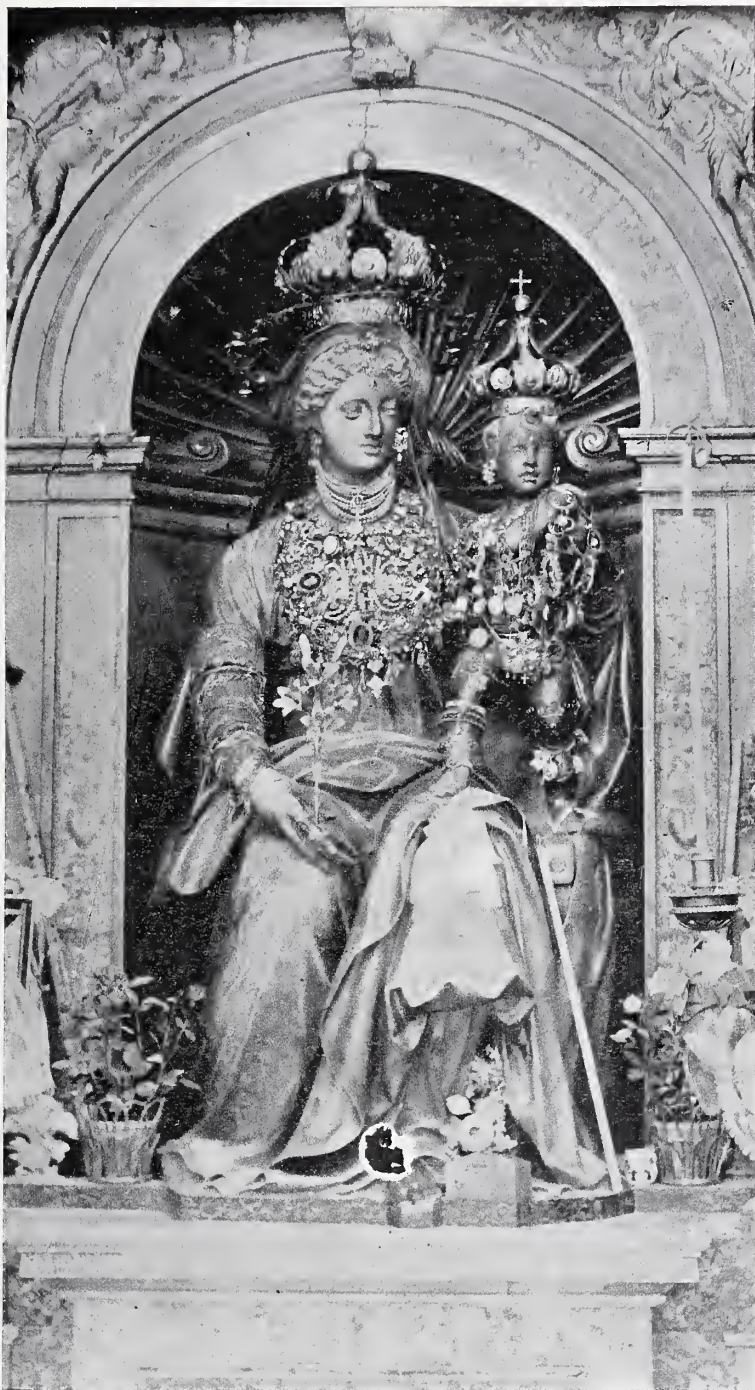
<sup>5</sup> BERTOLOTTI, *Figuli, ecc.*, pagg. 92-93. — CITTADILLA, *Catalogo istorico dei pittori e scultori ferraresi*. Ferrara, 1782, tomo I, pagg. 180-181.

<sup>6</sup> GAETANO GIORDANI, *Pitture della Sala Farnese in Bologna*, pag. 70.

<sup>7</sup> BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi, ecc.*, pag. 70.

<sup>8</sup> *Nolizie de' Professori, ecc.*, vol. VII, pag. 203.

Francesco da Sangallo, figlio di Giuliano, prestò parimenti l'opera sua nella Casa Santa, e dovette risiedere qui per molto tempo, come risulta da documenti del 1538 e del 1552.<sup>1</sup>



Madonna così detta *del Parto*, in Sant'Agostino

Di Raffaello da Montelupo è inutile parlare, giacchè egli fu seguace di Michelangelo, ed anzi si può riguardare come suo discepolo.

Il Tribolo è ricordato quale autore della decorazione del monumento di Adriano VI, nella

<sup>1</sup> BERTOLOTTI, *Nuovi documenti intorno all'architetto Antonio Sangallo (il giovane) ed alla sua famiglia*. Roma, 1892, pagg. 23-24.



chiesa di Santa Maria dell'Anima, il Mosca di quella del mausoleo Cesi, nella chiesa della Pace e il Lamia della colossale statua di Leone X nella chiesa di Santa Maria d'Aracoeli.

Degli altri nulla si conosce; ma a me pare naturale che Andrea li abbia condotti seco da Roma, allorchè ebbe l'incarico del grandioso lavoro della Santa Casa di Loreto.

Il P. Riera (cap. XV) vorrebbe che papa Clemente VII chiamasse a Roma un Raniero Nerucci da Pisa, educato nella scuola del Sansovino, e che poi lo nominasse architetto della basilica lauretana; ma il Ricci non vi presta fede.<sup>1</sup> Io credo che si tratti di quel Ranieri da Pietrasanta citato dal Baldinucci.

Il Milanese, finalmente, ricorda Lionardo e Zanobi figliuoli di Chimenti (Clemente) del Tasso, i quali attesero alla scoltura sotto la disciplina di Benedetto da Majano e poi di Andrea Sansovino.<sup>2</sup>

\* \* \*



N così fitto buio che avvolge la scuola di Andrea in Roma, cerchiamo di rintracciarne le opere, aiutati solo dall'esame stilistico e tecnico. E comincio cronologicamente dalla chiesa di San Marcello, architettata in origine da Jacopo Sansovino, per ordine del cardinale di Sant'Angelo.<sup>3</sup>

Appena entrati, a sinistra, si vede un sontuoso mausoleo (1511), eretto in onore del fondatore, nipote di Paolo II, il quale godette altissime cariche, e dell'amico suo inseparabile, il vescovo Antonio Urso. La sua struttura architettonica è presa da quella dei monumenti di Santa Maria del Popolo, e sembra anzi una copia quasi identica. Solo differenzia in questo, che la statua funebre giace su di un piedistallo speciale e in modo che arreca una sgradevole impressione.<sup>4</sup> Il prelato, giacente su di un'urna ben alta, ornata di festoni, sul cui fronte è inciso a caratteri maiuscoli: CAR. S. ANGELI, indossa l'abito cardinalizio; ha il corpo sollevato sul cuscino, e nella mano sinistra tiene un libro. Giù, su di un letto funebre, sostenuto da due sfingi alate, sopra un enorme mucchio di libri, è disteso il vescovo Urso tranquillamente, vestito degli abiti episcopali e con le mani incrociate sul ventre. Sul fronte dei volumi è appiccicata una targa con l'iscrizione: EPI AGIENSIS. Tanto l'una che l'altra urna, e maggiormente la seconda, sporgono al difuori dell'ordine architettonico. In fondo alla nicchia è la Madonna col Bambino lattante, e ai lati due teste di angeli alate. Negli stipiti, adorni di fregi rappresentanti uccelli, cornucopie, mostri dalla faccia umana, sono collocate la statua di San Paolo, pieno di dignità sansovinesca, dalle vesti a grandi e vortuose pieghe, il quale porta una lunga spada nella mano destra e un libro nella sinistra, e quella di San Pietro, in atteggiamento affettato, con un libro nella mano sinistra e le chiavi, oggi distrutte, nella destra. In alto, altre due rappresentano l'arcangelo Michele che scaccia il demone, e San Giovanni. Questo monumento, sebbene complessivamente non sia bello, pure presenta i caratteri della scuola e, fra tante imperfezioni, anche qualche pregio. Non è difficile che vi abbia messo mano Jacopo Sansovino, e ciò mi fa pensare la figura di San Paolo, solenne, maestosa, lavorata con una certa cura, e quindi non indegna del suo scalpello.

Un ricco monumento, che a tutta prima sembra una perfetta imitazione di Sansovino, è quello della chiesa di Santa Maria dell'Anima, eretto in onore di papa Adriano VI.

Il pontefice giace sul letto funebre con la mano sinistra poggiata su di un doppio cuscino ricco di ricami e di fiocchi. L'urna è carica, forse in modo troppo eccessivo, di ornamenti, oltrechè dello stemma gentilizio, sormontato dalle armi pontificie e sorretto da due

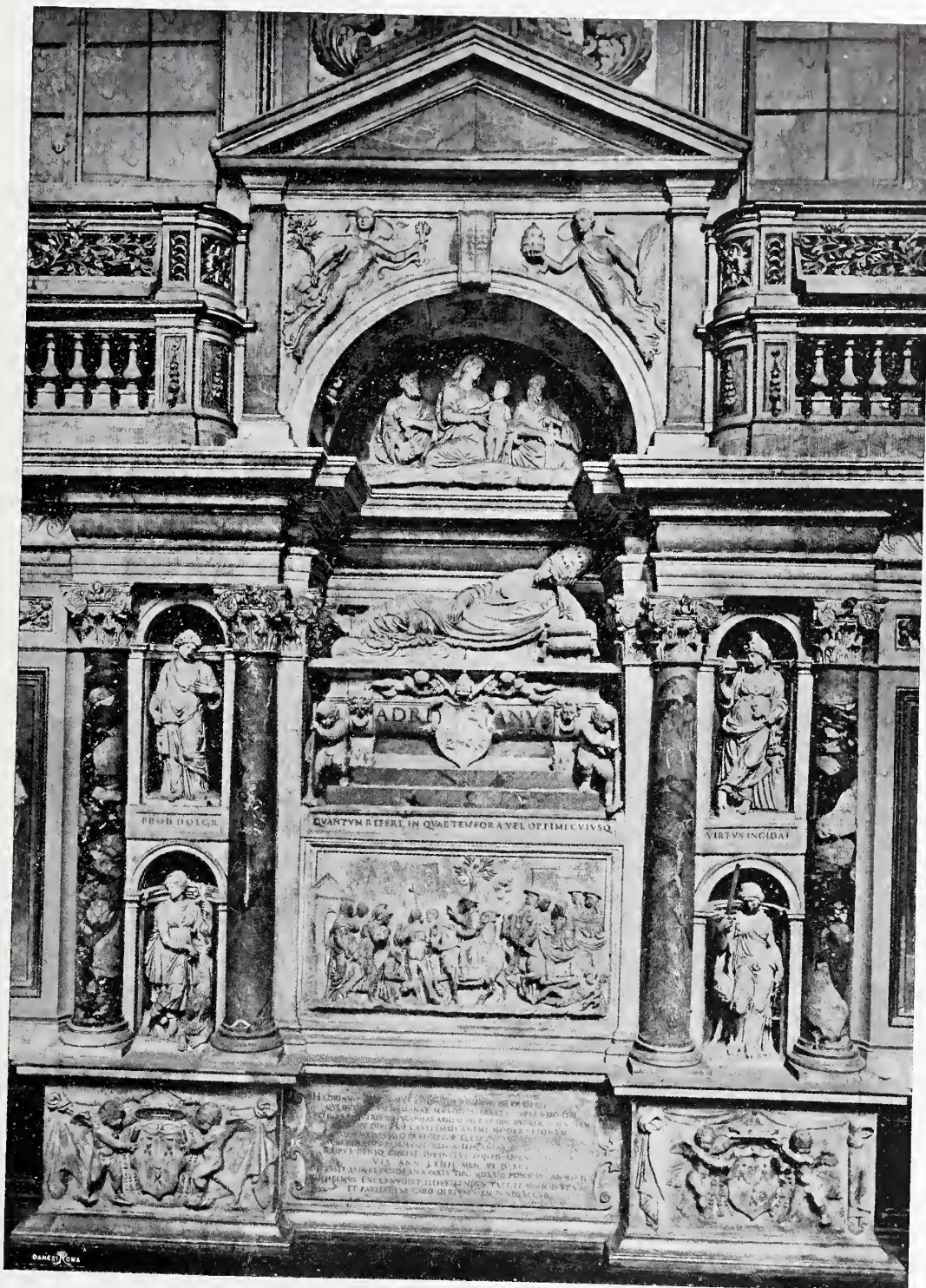
<sup>1</sup> *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1834, tomo II, pag. 7.

<sup>2</sup> *Sulla storia dell'arte senese*, Siena, 1873, pag. 345.

<sup>3</sup> TERRIBILINI, *Le chiese di Roma*, Ms. della Casanatense, tomo VII, fasc. 25-30.

<sup>4</sup> SCHÖNFELD, op. cit., pag. 19.





Monumento di papa Adriano VI, in Santa Maria dell'Anima



putti. Due angeli, di forme corpulente, dal viso graziosissimo, ben modellato, stanno seduti ai piedi dell'urna, con una fiaccola capovolta fra le mani. Sopra, nella nicchia del lunetone, è scolpita ad altorilievo la Madonna, assisa di traverso, con le gambe verso sinistra, mentre col viso a destra tiene gli occhi fissi sul Bambino, il quale, stando in piedi, le sorride. Vi si nota una gran cura nel panneggio, avente le pieghe fini e spesse. Alla sua destra è San Pietro con le chiavi e un libro, e dall'altra parte San Paolo con la spada. Sul frontone sono rappresentati due angeli volanti che portano l'uno una palma e la tiara, e l'altro le simboliche chiavi e un tronco di quercia. Nelle nicchie laterali, fra colonne corinzie dal fusto di marmo scuro e rossastro, sono collocate delle statue allegoriche: la Prudenza, appoggiata ad un albero, con le gambe incrociate, che si mira in uno specchio e tiene un serpente nella mano sinistra, e la Giustizia, diadematata, dalla gamba destra ignuda, accanto ad un cigno, che porta una bilancia e una spada levata. Nell'altro fianco, una donna, col capo leggermente reclinato sulla spalla sinistra, tiene fra le mani un nastro foggato a mo' di catena, e giù un'altra, rappresentante certamente la Forza, con elmetto cadente sull'occipite, addossata ad un albero o tronco di quercia, dietro cui è accovacciato un leone, impugnando la spada legata alla cintura. Nel mezzo del basamento v'è un grande altorilievo raffigurante l'entrata di Adriano VI in Roma. Egli è a cavallo, seguito da cardinali e da maggiordomi, e gli vanno incontro donne e vecchi in ginocchio, in atto supplichevole. In fondo alla scena, a bassissimo rilievo, sono scolpiti il Colosseo, la tomba di Caio Cestio, una torre e il Tevere, simboleggiato, come sempre, in un vecchio con una cornucopia. Nei piedistalli degli stipiti due angeli portano lo stemma gentilizio. A destra, fra una nicchia e l'altra, è scritto: VIRTUS INCIDAT, e a sinistra: PROH DOLOR; nel mezzo: QVANTVM RE-FERT IN QVÆ TEMPORA VEL OPTIMI CIVVSQ.

Quest'opera fu condotta su disegno di Baldassare Peruzzi per ordine del cardinale Hinckwoirt; le sculture furono eseguite da Michelangelo da Siena, e gli ornati da Nicolò de' Pericoli, detto il Tribolo.

Il Vasari parla di un Michelangelo da Siena, il quale, dopo aver passato la miglior parte della vita in Dalmazia insieme con altri valorosi scultori, si recò a Roma. Ma non si sa quali altre opere abbia compiute, nè di chi fosse figliuolo e quando fosse nato. In Siena, intorno a lui, non si conserva alcuna notizia, e il Milanese si limita a congetturare che sia un tal Michelangelo di Bernardino di Michele, orafo, nominato, nel 1515, fra gli scolari di Giacomo Cozzarelli<sup>1</sup>. Certo è che cotesto artista, sebbene non appaia annoverato fra gli allievi del Sansovino, si è ispirato alla sua maniera, introducendo il capriccio e la stravaganza là dove era tutto semplice, fine e fedele all'antico. Non si può negare che le sue sculture abbiano dei pregi per l'accuratezza, ma risentono purtroppo del barocco invadente.

Gli ornati sono ricchi, diligentemente eseguiti, e appartengono, come ho detto, al Tribolo fiorentino, il quale era così chiamato per le molestie che arrecava ai compagni. Egli dapprima fu applicato dal padre all'intaglio dei legni, ma ben tosto abbandonò cotesto mestiere e si diede da sè stesso allo studio della scultura, dove acquistò grande rinomanza.<sup>2</sup> Pare ch'egli sia stato scolaro di Jacopo.<sup>3</sup> Lavorò molto in modelli, in fontane, in cera e in stucco, e di lui sono le sculture attorno alla porta di San Petronio in Bologna. Il Baldinucci dice che Clemente VII ordinò che il Tribolo andasse in Loreto, come primo scultore, dopo la morte del Sansovino, e che tale incarico gli venne comunicato da Antonio da Sangallo, che era allora soprintendente della fabbrica.<sup>4</sup>

Un altro monumento interessante, opera certamente d'un mediocre allievo del Sansovino, è quello *degli Armellini* (1524), in Santa Maria in Trastevere, il quale ha una forma tutta

<sup>1</sup> MILANESI, op. cit., pag. 39.

<sup>3</sup> TEMENZA, *Vita di Jacopo Sansovino*, Venezia, 1752,

<sup>2</sup> SERRAGLI, *Nuova Relatione della S. Casa abbellita*, pag. 9.  
Macerata, 1633, parte II, pag. 83.

<sup>4</sup> Op. cit., pag. 222.

diversa dai precedenti, a guisa cioè di un grande trittico, distinto da stipiti scanalati. Da una parte, su di un'urna completamente liscia, si vede il cardinale Francesco Armellini, che fu onorato di cariche importanti sotto Giulio II, Leone X, Adriano VI e Clemente VII, vestito degli abiti cardinalizi, poggiato sul braccio sinistro e con un libro socchiuso; e dall'altra il di lui padre Benvenuto. In alto, ne' due sepolcri, in una nicchia circolare, è scolpita la Madonna, ad altorilievo, lunga fin quasi al femore, col Bambino sul fianco sinistro. Nel mezzo dell'intero mausoleo, in una grande nicchia, sono collocate le statue di San Francesco, dall'aspetto severo, il quale, tenendo un libro sul petto, fa cenno al cielo con la mano destra, e quella di San Lorenzo, che porta anch'esso un libro levato nella sinistra. In alto è il Padre Eterno benedicente. Si osserva un contrasto vivissimo nello stile delle due Madonne; la prima a sinistra è effigiata naturalisticamente, come una semplice popolana sul tipo quattrocentistico, col solito cappuccio; laddove la seconda presenta forme classiche, coi capelli acconciati alla greca e col manto affibbiato sull'omero destro. Essa ha un'aria svelta e vigorosa; il suo corpo è posto a sinistra, obliquamente, mentre la testa è volta a destra in modo spontaneo e risoluto. Sembra addirittura una Diana.

In questo lavoro, non bello certamente, non solo per la sua forma architettonica, ma anche per le figure scorrette e tozze, si osservano, adunque, due mani differenti che hanno seguito due indirizzi opposti, cioè la maniera e la forma del Quattrocento, e quella nuova ispirantesi all'arte classica.

Nella chiesa di Santa Maria dell'Anima noto il monumento del cardinale *Guglielmo Encken* (1534), dalle colonne color verderame e dal timpano spezzato sull'architrave. Sull'urna, adorna del blasone e di due aquile superbe, che guardano in su, è distesa la figura del defunto, vestita degli abiti cardinalizi e col capo poggiato sul braccio destro. In alto è un bassorilievo rappresentante il Padre Eterno col mondo, benedicente, in mezzo alle nubi, dalla barba lunga a riccioli, divisa nel mezzo, col capo un po' piegato a destra e dalle vesti svolazzanti verso sinistra. Le pieghe della manica destra son formate a guisa di spirale; il torace è largo e sproporzionato alla testa. Il viso è pieno d'una grande dignità, e se gli occhi fossero chiusi, si potrebbe dire simile a quello del defunto.

Un'altra opera, che dimostra lo stesso stile, è il monumento *Megalotti* (1538), nella chiesa di Santa Cecilia, privo di decorazioni, come quello già esaminato di Santa Maria in Trastevere. Nella gran nicchia la statua del defunto è distesa su di un'urna un po' bassa, di marmo verdognolo, vestita al solito pomposamente, con la testa poggiata sulla mano destra e con un libro nella sinistra. La faccia, ben modellata, ha un'espressione serena e dignitosa. In alto, un bassorilievo, rappresentante il Padre Eterno col mondo, benedicente.

Ai lati, sopra due alti piedistalli, sulle cui faccie sono scolpiti gli stemmi gentilizi, sono poste due statue, rappresentanti la Fede e la Giustizia, d'un lavoro rozzo e bruttissimo. Si vede lo scalpellino ignorante e prosuntuoso nel tempo stesso, il quale, volendo dare una forma classica alle sue figure, è riuscito semplicemente grottesco. Esse non solo mancano di proporzione e di naturalezza, ma sono addirittura ridicole. Fra le tante stranezze basti notare questo: che lo scultore ha voluto regalare alla Fede un diadema a cartocci, ornato d'una testa di capro e d'un mascherone. Queste due statue contrastano con la figura dell'estinto, la quale indubbiamente ha qualche pregio, e forse, com'io credo, appartengono ad un'altra mano.

Nel bassorilievo riscontro delle somiglianze con quello del monumento *Encken*, in Santa Maria dell'Anima, e perciò penso che unico sia stato il maestro. Il corpo volto a destra e non di fronte, come si solea fare nel passato; il capo un po' chino sulla spalla destra; il mantello svolazzante verso sinistra; la manica destra con pieghe a spirale; la barba ricciuta e divisa nel mezzo; i capelli ugualmente ravviati, e il braccio benedicente disposto obliquamente: sono questi i caratteri comuni alle due opere, compiute da uno scultore a noi sconosciuto, ch'io chiamerò il *maestro degli svolazzi*.



Sul prospetto della chiesa della Madonna di Loreto, architettata da Antonio da Sangallo,<sup>1</sup> è una Madonnina col Bambino, rappresentata a metà busto, sedente sulla Casa Santa. Sebbene il petto della Vergine sia troppo largo in proporzione della testa, pure il lavoro non è privo di pregi: il Bambino è ben modellato ed ha una mossa simpatica. Vi sono i caratteri della scuola sansovinesca, e d'una buona mano, forse dello stesso architetto, che fu, come sappiamo, scolare di Andrea.

Due opere, che si possono ascrivere approssimativamente al terzo decennio del Cinquecento, sono i monumenti di *Ludovico Potogaturo* e di *Bernardino Lunati*, in Santa Maria del Popolo, i quali dimostrano nella loro bruttezza il grande scempio che si era fatto degl'insegnamenti del Sansovino.

Un gruppetto di statue funebri, che si potrebbero dire dello stesso autore, è quello dell'atrio della chiesa di San Gregorio e dell'ospedale spagnuolo della chiesa di Santa Maria di Monserrato.

Nel sepolcro di *Edoardo Carno* (1541), in San Gregorio, si vede un bassorilievo, rappresentante la Madonna col Bambino, nudo, benedicente, che ha qualche carattere della scuola. Nel basamento degli stipiti sono scolpiti due angioletti, di belle forme, animati da una mossa graziosa. Sull'ingresso, poi, del monastero, è la statua funebre del patrizio genovese *Andrea Gentile*, e nell'atrio della chiesa di Monserrato, quella del cardinale *Gabriele Mar. Giann*, le quali hanno comune non solo la tecnica, ma anche l'atteggiamento, cioè le gambe sovrapposte. In quest'ultima credo che l'artista si sia servito della maschera funebre, tanto appare la fedeltà della fisionomia, scarna, ossuta, dagli zigomi sporgenti e dalle rughe profonde.

Nella chiesa di Santa Maria d'Aracoeli, finalmente, si nota una colossale statua di *Leone X*, di Domenico Lamia, o Aimo, detto il Varignana, e, dalla patria, il Bologna.<sup>2</sup> Il Pontefice è seduto sul trono, in atto di benedire, coperto da un gran piviale e con la tiara. È un lavoro grossolano e volgare, non solo senza eleganza, ma anche privo di spirito e di vita. La statua fu innalzata dal Senato municipale, e poi, essendo stata abbattuta, forse ai tempi dell'invasione napoleonica, come si rileva dall'iscrizione incisa al fianco, sul piedistallo, fu rimessa al posto nel 1818 da Pio VII. Nel 1876 fu trasportata in quella chiesa dal palazzo dei Conservatori, per cura del sindaco Pietro Venturi.

Dopo cotesta esposizione, si può concludere che Andrea Sansovino, a parte Jacopo, non ebbe, in Roma, nessun allievo degno del suo valore. Almeno le opere che ci rimangono dimostrano questa verità. Quelli che cercarono d'imitarlo non ne compresero lo spirito non conobbero la sua perizia straordinaria nell'arte; e solo raramente qua e là spunta qualche fiore, come ne' monumenti di San Marcello e di Santa Maria dell'Anima. Sono opere di artisti quasi tutti degenerati; essi non possono vantare nè la semplicità classica ed elegante, nè la correttezza precisa, fine e scrupolosa delle opere di Andrea.

La scultura aveva già compiuto il suo ciclo meraviglioso, ed era fatale che, dopo Sansovino e Michelangelo, decadesse precipitosamente.

ENRICO MAUCERI.

<sup>1</sup> TERRIBILINI, op. cit., tomo VII, pag. 213.

<sup>2</sup> VASARI, op. cit., pag. 520.

## PAOLO DI MARIANO MARMORARO



NELL'ANNO 1462 Paolo Taccone andò a Carrara per provvisione di pietra. A Roma era tornato nel 1463, quando con due carrette la pietra veniva trasportata in città.<sup>1</sup> Paolo, dicono i documenti, avea provveduto le carrette e il cavallo, e i marmi servivano per la loggia della Benedizione, che Pio II faceva edificare presso l'antico San Pietro. Alla loggia della Benedizione in quel tempo attendevano:<sup>2</sup> Pietro Matteo da Brescia per le opere de' muratori, Giovanni, Marco da Fiorenza, Isaia da Pisa e Mino da Fiesole per quelle del marmo; e Giovanni da Verona piantava le colonne, Jacopo di Pietrasanta pingeva le basi e le cornici, Lorenzo di Salvatore e Pagno da Settignano conducevano gli archi trionfati. Paolo Romano, insieme con Isaia da Pisa, con-

duisse varî lavori dei quali i documenti non portano notizia sicura; da solo egli fece una statua pagata ai 16 giugno 1464. Intorno la retribuzione di questa statua così parla al folio 231 il registro de' Mandati camerali di quell'anno: « *Egregio viro Magistro Paolo Mariani de Urbe florenos auri de camera 100 pro residuo complemento eius solutionis salarii et manufacturae et magisterii statuæ seu ymaginis marmore[ae] per eum facti pro pulpito benedictionis* ». Residuo, complemento? *Statuæ seu ymaginis marmoreæ*? Quale immagine?

Ecco: Paolo nel 1463, ai 4 di luglio, in Tivoli, era per la prima volta pagato del lavoro fatto in una statua di San Paolo che si dovea porre su le scale della basilica, *ponenda super scalis basilicæ*. Non bisogna confondere, come si è fatto quasi sempre fin qui, questa statua con l'altra dell'Apostolo scolpita dall'artista romano e posta *a' piedi* delle scala della basilica intorno i primi di dicembre 1461. E' sembra che un simile dubbio preoccupasse anche Antonio de Latiosis, tesoriere della camera papale, chè, tutte le volte che nomina la nuova statua, ripete le parole *ponendam super scalis, locandam super scalis*, per distinguerla appunto dall'altra dello stesso santo già da due anni posta *apedelescale*, come dicono i documenti. Ora su le scale si apriva il pulpito, cui il papa donava tutte le sue cure; non è però impossibile immaginare che la statua di San Paolo, per figurare uno degli Apostoli maggiori e un patrono della città, dovesse levarsi a fianco dell'adito *principale della loggia*. In tal caso essa poteva egualmente chiamarsi posta su le scale o nel pulpito, l'una e l'altra dizione risultando indifferente. L'ipotesi è sorretta da' documenti: ancora una volta converrà leggerli in ordine di tempo.

La prima memoria, già da noi richiamata, reca la data dei 4 *Luglio 1463*, un secondo pagamento è del *Settembre* di quell'anno, un altro segue ai 4 *Dicembre 1463*, il quarto avviene nel *Gennaio 1464*, l'ultimo è segnato al 4 *Febbraio* dell'anno medesimo. Ma quest'ultimo docu-

<sup>1</sup> BERTOLOTTI, *Paolo di Mariano*, nell'*Archivio artistico, archeologico, ecc., della città e provincia di Roma*,

anno VIII, vol. IV, fasc. 7<sup>o</sup>, pag. 299.

<sup>2</sup> MÜNTZ, *Les arts à la Cour des Papes*, I, pag. 278-283



mento dichiara prima trattarsi di una sola parte dell'intera retribuzione, *parte solutionis statue marmoreae S. Pauli*; e aggiunge poi che Paolo *fu* ancora la statua, *quoniam facit locandam super scalis dictae basilicae*. Paolo attendeva alla statua ancora più tardi: ecco un documento del Libro delle Fabriche<sup>1</sup> che lo rammenta, e che, poichè riferisce la retribuzione del 4 febbraio, deve essere certamente posteriore a quel giorno:

1464... M PAULO DUC·CENTO... ebbe consegnati in più partite per la figura FA AL PRESENTE MARMOREA DE SAN PAULO... *adj 4 di luglio atiburi 1463 duc x, adj di settembre duc xxv, adj iiij di dicembre duc xxx et adj xxij de genaro 1464 duc xx et adj iiij de febraro duc xx.*

E il ciclo dei documenti viene poi chiuso dal saldo del folio 231 del Libro dei Mandati; quello dei 16 Giugno 1464 che dice trattarsi di una statua o immagine marmorea per il pulpito della Benedizione, e che, unico, parla di un intero pagamento.

\* \* \*



ENUTO dal delirio per la costruzione del San Pietro nuovo, Papa Borghese donò il cardinale nepote di quanti marmi questi chiesse della basilica antica; e Torrigio ci narra di avere con i suoi occhi veduto i carri che trasportavano le sculture dalla vecchia piazza Vaticana alla villa nuova del Pincio. Tra queste sculture vi erano rilievi di putti sorreggenti catene, di gorgoni coronate di fogliami e di fiori, di teste leonine mordenti gli anelli, delle quali si dice alcune trovarsi oggi a Parigi, nel Museo del Louvre.<sup>2</sup> Ad ogni modo certo è che la statua di Paolo Romano non giunse mai nei possessi del cardinale magnifico: Giorgio Vasari rammenta che Clemente VII, trovatala a San Pietro in terra nella cappella di Sant'Andrea, la fece porre al ponte Sant'Angelo, al luogo di uno di quei sacelli, lavorati da Paolo e allora abbattuti per dare al ponte un più largo accesso. Forse la statua fu tolta dalla loggia della Benedizione a' tempi di Sisto Quarto, quando papa Della Rovere elevava il suo ciborio, o forse meglio, non fu mai posata al suo luogo: in fatti essa veniva compiuta proprio quando veniva innalzato al pontificato il nepote di Eugenio Quarto, sotto il quale i lavori del pulpito dovevano mutare d'intensità e di direzione.

Oggi la statua è ancora nel luogo ove la fece porre papa Clemente, sopra un plinto quadrangolare, intorno al quale corre una epigrafe dettata dal Bembo. La figura del Santo, che, in piedi, stringe nel pugno destro la spada e reca nella mano sinistra un libro aperto intarsiato di piccole borchie a foggia di rosa, guarda alla via e al vecchio palazzo di Monte Giordano; solenne composizione, armoniosa e severa, essa, meglio di ogni altra di Paolo, riflette lo studio dei classici modelli e della vita: ma la vita lascia gelido lo scultore e la bellezza antica non gli suscita la fiamma creatrice del genio; la statua, nobile, appare rigida al cospetto delle composizioni berniniane, dove il vento della decadenza ingolfa le vesti e i capelli. Del resto essa, meglio di tutte le altre, mostra le buone qualità che il maestro aveva quando sapeva usarne, e la cura che metteva, quando voleva, nell'evitare i suoi difetti, dei quali possedeva piena e sicura coscienza. Una prova di quel che abbiamo detto ce lo fornirà un rapido esame.

Innanzi tutto la solita sproporzione tra gambe e busto, ma qui, nel viluppo delle pieghe, sapientemente celata: poi, nella testa, negli occhi, nella bocca, nei capelli, nella barba e in tutti i lineamenti e in tutti i panneggiamenti una tal quale grazia non disgiunta di gagliardia,

<sup>1</sup> F. 1460-64, f. 1120.

*Pie II à Saint-Pierre à Rome, aujourd'hui au Musée*

<sup>2</sup> COURAJOD, *Deux fragments des constructions de* *de Louvre*. Paris, Champion, 1882.

una ricerca del vero e dell'effetto, una diligenza acuta in specie dei particolari, che non può sfuggire al ricercatore minuzioso.

La testa, non molto grossa, calva su le tempie è, al sommo della fronte, divisa da una ciocca di capelli: i capelli poi son distinti tra loro in piccole fiammelle a mala pena scalfitte, simili a quelle che corrono ancora nei baffi intorno la bocca tumida e bella e nella barba lunga, acuta, severa. La fronte ampia ha, alla maniera di Paolo, piccole rughe, il naso è aquilino, il setto nasale e le linee orbitali sono forti, gli occhi avanzano dall'orbita e mostrano il cerchio dell'iride e il foro della pupilla. Le orecchie, grosse, sono condotte fino negli anfratti più minuti, e hanno il lobulo grande; il collo è lungo. Nelle mani si conoscono le vene arborate e quelle fosse della carne che nelle persone magre e nei vecchi si inoltrano sotto il pollice, là dove le ossa del carpo si congiungono a quelle della mano. I piedi son tratti dal vivo, piedi di dita gibbose dalle unghie brevi che lascian risaltare la carne e che si affacciano, rivestiti dei sandali, fuori della tunica lunghissima e ricadente all'indietro in uno strascico breve. La tunica ha le maniche lunghe con orli alti e con pieghe che s'incalzano, e sotto il collo nel mezzo la piega gonfia e sinuosa, e intorno le pieghe minori radianti dalla cintura alle spalle. La cintura è un'elegante funicella, inserta di nodi frequenti e sottili, finta dal maestro con arte delicata e squisita. Quanta grazia in quello dei nodi che allaccia i due capi della corda, e poi ricade mollemente, così leggiadro che pare quasi fatto dalla mano di una donna! Le pieghe sotto il cingolo, poche, perchè in gran parte celate, sono tanto forti che pare che tra l'una e l'altra sia stato condotto un solco profondo; quanto al mantello, questo si arrovescia sul braccio sinistro, dal quale vien poi fermato; sul braccio e intorno il seno si avvolge in molte frequenti pieghe distinte e scavate. Invece sul dorso del corpo le pieghe serrate si sviluppano, e il manto dell'Apostolo appare qua e là segnato di lievi rigonfiamenti; i lembi del mantello poi terminano con punte tondeggianti. Sotto la coscia destra evidente e intorno la



Statua di San Paolo di Paolo di Mariano  
(Ponte Sant'Angelo, Roma)



rotula del ginocchio e nel lungo mantello proteso si generano due pieghe; altre crescono intorno la gamba destra, e queste ancora si contengono, ma sono alquanto rigide e spianate così come se vi fosse passata sopra una salda leggiera.

\* \* \*



ENTRE stridevano le opere alla rinnovazione delle scale e alla costruzione del pulpito dentro l'antico San Pietro, Pio II curava che dentro la basilica venisse edificata una cappella e un ciborio a onorarvi la memoria e a riporvi il capo di Sant'Andrea. La cappella si apriva nella nave sinistra, presso l'ingresso della chiesa; e il ciborio, sorretto da quattro colonne corinzie, imitava, secondo il costume, il fastigio di un tempio. Due pilastri dell'ordine corinzio seguivano l'altezza del ciborio fino ad un frontone triangolare nel quale s'incastava lo stemma dei Piccolomini: al disopra poi delle imposte del ciborio, due angeli in una lunetta recavano avvolta in un sudario l'effigie della testa del santo. Molti attesero ai lavori per la cappella e pel ciborio; furono di questi:<sup>1</sup> Bartolomeo Gresio, che attese ai lavori murari pel tetto e pel pavimento; Antonio Pacioli, da Roma, che fornì i lavoranti di legname; Arigo, tedesco, che diè opera alle serrature; Nicolao Aleghetti, di Siena, che procurò una cassa di vetri colorati; maestro Marco da Fiorenza, che pose le basi delle colonne all'altare; maestro Simone, aurifabro, che fece gli sportelli dorati. Lo stesso maestro Simone, orefice, gemmò il capo di Sant'Andrea; maestro Giovenale dipinse nella cappella; Giannino di Firenze pinse lo stemma di Pio II; quattro scalpellini, maestro Paolo e maestro Isaia diedero impulso ai lavori di marmo. È d'Isaia il gruppo marmoreo degli angeli oggi conservato nelle grotte di San Pietro, di Paolo Taccone la statua del santo, un tempo sotto il tabernacolo, oggi ancor essa nell'andito della sacristia Vaticana. È una figura tozza e disagiata, che sembra ancora più bassa per il mantello di portasanta dal quale è quasi tutta fasciata. Dello stesso marmo sono i sandali e la croce simbolica a foggia di X; tutte le altre parti sono di marmo carrarese. Il difetto delle proporzioni è maggiore che non nelle altre statue: la testa è piccola; i capelli sono lunghi, a grosse fiamme, rari alle tempie, folti nel centro. Qui la fronte severa è corrugata più evidentemente; ma nelle altre parti della faccia, e nel naso e nella bocca e negli occhi e nella barba, i cui peli sono, come i capelli, condotti a grosse fiamme, ritroviamo i caratteri già osservati. Le mani, grandi, e grandissime a riscontro del polso, hanno, come nelle altre figure di Paolo, bene distinte le falangi, le vene eccedenti e le unghie a spatola. Le forme già osservate ritroviamo nelle dita dei piedi, somigliano in tutto a quelli del San Paolo della medesima sacristia; anche nel Sant'Andrea è enorme la distanza tra la punta delle dita e la noce del malleolo ed il malleolo è scoperto dalla tunica breve. La tunica presenta il solito partito di pieghe; solo quelle sotto il mantello son più frequenti e parallele, mentre quelle delle maniche sembrano quasi saldate. Le maniche hanno orli alti; il mantello grande ha poche pieghe ampie.

Nella mano sinistra l'apostolo reca il libro, sotto il braccio destro, la croce, che pare stia lì ad opprimere e la figura del santo e l'occhio di chi la guarda.

<sup>1</sup> MÜNTZ, *Les arts à la Cour des Papes*, I, pag. 283-289.



Statua di Sant'Andrea di Paolo di Mariano (Sacristia Vaticana, Roma)



\* \* \*



Lo Steinmann dona a Paolo Romano due putti che reggono lo stemma di Pio II sopra un architrave nel piccolo cortile detto del Maresciallo,<sup>1</sup> nel palazzo Vaticano. Sono due ignudi fanciullotti dalle gambe brevi e dalla grossa testa lunga. L'uno ha i capelli a ciocche lunghe e guizzanti, l'altro a piccole ciocche inanellate; in entrambi l'orecchio è grande, la fronte ampia, il naso piccolo, gli occhi lunghi, la linea delle ossa orbitali forte. La bocca è larghissima, largo il mento, e grasso il collo: anche il seno è muliebre, ed il corpo è stretto alle anche: nella coscia i muscoli sono slocati; nelle gambe l'adipe nasconde la noce del piede: nel piede le dita sono a pena distinte; le mani, piccole e quasi prive del polso, hanno le dita lunghette e le unghie larghe: le ali poi sono aperte, svelte, senza alcun lembo acuto e senza alcun margine arrovesciato. Nella striscia leggera di panni che copre i piccoli genî dalle spalle fino al pube, nell'altra che raccoglie la corona, negli stessi nastri della corona, da per tutto, la piega è frequente e trita, facile e delicata. Essa, come già l'attitudine di moto, il volto ridente, i capelli condotti a lunghe ciocche, il collo grosso distinto di varie collane, il malleolo celato nell'adipe potrebbe esser l'opera di un cattivo scalpellino toscano, un di que' tanti che tentavano d'imitare l'arte immensa di Donatello. Ma vi ha un documento. L'architrave reca la scritta PIVS · PP · II · M · CCCC · LX; ora, una memoria citata dal Bertolotti e dal Müntz ed un registro della contabilità pontificia agli 11 di luglio di quell'anno parlano di dieci ducati dati a *Maestro Pauolo et compagni per fattura dell'architrave per la prima porta che va in tinello con l'arma di N. S. e per colori e oro*. Questo documento è solo, tranne quelli riferentisi ad Isaia, che parli di compagni; e la cosa, ci sembra, dovrebbe dare a pensare. In fondo, appare che Paolo teneva un'impresa, e la frase nuova del documento e le ragioni stilistiche possono bene far credere che qui abbia lavorato qualche aiutante del maestro.

Altri lavori erano condotti da Paolo di Mariano nel palazzo apostolico: al 25 di gennaio la testa di Pio II posta sopra una porta nuova, e al 13 di settembre l'arma marmorea del pontefice sotto il padiglione di quell'ingresso. In questo giorno medesimo il maestro era pure retribuito del camino da lui compiuto nella camera papale.

Negli stessi anni compieva opere fuori del Vaticano: furono già rammentati i progetti da bombarda da lui, insieme con Isaia da Pisa, finiti ai 3 di novembre 1460. Poi, nel 1461, ai 13 di luglio, aveva donato il Pontefice di due teste in forma di fanciulle, ed era a sua volta stato regalato di 25 ducati; nel 1462 scolpiva le due effigie di legno di Sigismondo Malatesta, che vennero bruciate su la piazza di San Pietro.

\* \* \*



PARARE strano, ma tutte le statue di Paolo giunte alla posterità hanno avuto una lieta sorte: ciascuna ha trovato il suo luogo, il cantuccio adatto alla sua propria natura e al suo proprio valore. Guardate: la statua di San Giacomo degli Spagnuoli, di cui tra breve discorreremo, è un mozzicone brutto, informe, ebbene, il caso ha voluto che essa scendesse dal pinacolo di un frontone nelle cantine di una chiesa o nell'armadio di una sacristia; le statue degli Apostoli, quella del Sant'Andrea Vaticano, sono tra le opere più disagiata del Maestro, ed eccole là ficcate in un andito dove nessuno, o solo fugggevolmente, le nota; la figura del San Paolo al Ponte Sant'Angelo è la maggiore non solo, ma la più dignitosa dello

<sup>1</sup> Vedi STEINMANN, *Roma nel Quattrocento*.

scultore, ed essa si trova allo sbocco di un ponte imperiale che corre da un palazzo memore di delitti e di donne belle a un castello consapevole di tre imperi, in vista del tempio maggiore del mondo, innanzi alla città che degrada da sette colli cinti di querce e di gloria; il Sant'Andrea al Ponte Milvio è l'opera più piacevole e più aggraziata condotta da Paolo, quando la fortuna declinava e declinava la vita, con un tocco morbido, stanco, quasi senile, tutto insolito in lui, ed oggi ancora, laggiù, lunge dal turbinio della città, in mezzo al paese desolato, in un vecchio cimitero di pellegrini dimenticati prima che morti, essa sbuca improvvisa, bianca tra il verde e l'azzurro, odorante delle rugiade del mattino e dei fiori che, in primavera e in autunno, si affacciano fra le pietre smosse e le croci abbandonate. E, si noti, questo cimitero sorse laggiù più di un secolo dopo che vi si trovava il tabernacolo, per volontà di Pio V, che donò quel terreno a San Filippo Neri per la confraternità della Trinità dei Pellegrini da quel santo fondata. Nel vecchio cimitero della Trinità dei Pellegrini il tabernacolo rimase intatto finchè, distrutto nel 1866 da un fulmine, che guastò anche la statua, non venne sostituito da quello che oggi ancora si vede. Dell'antico tabernacolo un disegno, che ci spiace non poter riprodurre, si conserva nella Biblioteca Barberiniana, ed è



Statua di Sant'Andrea, di Paolo di Mariano  
(Cimitero della Trinità dei Pellegrini a Ponte Milvio, Roma)

interessantissimo, perchè oggi ancora verte la disputa su l'architetto del tabernacolo, che alcuni vogliono sia Bramante, altri Francesco di Giorgio, altri Bernardo di Lorenzo.<sup>1</sup>

Il santo è in piedi, e, per il libro chiuso in una mano, per la bocca semiaperta, per gli occhi pensosi volti a terra, imita nell'attitudine una persona che, omai raccolti i pensieri, muova lenta le prime parole alla folla. A un primo osservatore la statua appare proporzionata, così bene dalle pieghe è celato il solito difetto dell'arte del Maestro. I capelli, che, lunghi intorno il collo e le spalle, rendono una specie di casco e celano l'orecchia, sono a pena graffiati nel marmo, e imitano fiammelle lunghe e larghe, ma alquanto volubili e a foggia di cordicelle. La barba è bifida, densa, lunga; i peli sono scalfitti e fiammeggianti, come pure quelli dei mustacchi brevi e serrati. Il naso breve, oggi in parte mancante, doveva essere

<sup>1</sup> MUNTZ, *Les arts à la Cour des Papes*, I, pag. 296. al tabernacolo. Vedi più indietro il documento citato  
Noi dal nostro lato notiamo soltanto che Paolo lavorò a pag. 102 di questo volume de *L'Arte*.



adunco. Le ossa frontali sono forti ed evidenti; la linea superiore delle ossa orbitali è segnata, e la fronte ha rughe rare, a pena graffite. Dagli occhi lunghetti partono ai pomelli rigonfi i solchi della vecchiezza; il collo, celato dai capelli e dalla barba, appare lungo; nelle mani eccedono le vene, le ossa del carpo e le falangi. Anche nei piedi, calzati di sandali, sono evidenti le vene e sono gibbose le dita, e le unghie, come già nelle mani, sono a spatola, brevi, inoltrate nella carne.

La tunica è stretta da una cintura simile nella forma a quelle di cuoio della quale un capo, già passato nella fibula e fermato da un punzone, ricade libero, lasciando vuoto l'anello che lo dovrebbe fermare. La manica sinistra è in parte coperta dal mantello, che vi si posa e vi si gonfia; l'altra, libera, ha un orlo alto e pieghe che partono, radiando, dal gomito. Il mantello, per lo sforzo del gomito sinistro che s'inoltra, forma sul dorso un piccolo seno. Sul dorso ha pieghe larghe, rare, a pena segnate, transverse, parallele: circonda poi la gamba sinistra di molte pieghe schiacciate e profonde; fa seni profondi sul ventre; sale fino alla spalla mancina con pieghe cannulate, scende al lato diritto, lo avvolge sino ai piedi, risale al gomito sinistro, ricade in lembi ottusangoli. Il mantello lascia evidente la coscia destra; lungo le gambe genera pieghe profonde e schiacciate che muoiono verso il ginocchio. Il santo reca dal lato destro una croce di legno, di quelle di Sant'Andrea; nella mano sinistra un libro chiuso con quattro borchie a rosa unite da due nastri diagonali. Questa la statua che Vasari attribuiva a Varrone e Niccolò da Fiorenza, e che Paolo di Mariano componeva nell'anno 1463. Al 7 di giugno 1463 egli era pagato di 33 fiorini aurei di camera; ma il lavoro era certamente incominciato un anno innanzi, al 6 di giugno 1462, quando altri 33 ducati erano stati dati *a maestro paulo scultore per la figura de Santo andrea marmorea posta a ponte molle*.<sup>1</sup>

\* \* \*



PAOLO II inizia l'era lieta della Rinascenza di Roma. Bello della persona, amante della crapula, cupido e fastoso ad un tempo, il nuovo pontefice trova squallida la vecchia dimora del Vaticano e vuole che in Roma la sua bella Repubblica abbia memoria degna della sua fama e di lui; e come Venezia, neghittosa delle vecchie galee, da cui il leone ruggente avea levato il volo contro le antenne nemiche, già da tempo preferisce le amicizie sospettose e le guerre e le insidie della politica di terraferma, così egli ai piedi del Campidoglio, nel lembo della città antica che tenta nuove vie per i commerci e per le arti della pace, eleva un palagio solenne, fresco di giardini e di acque, bello di portici e di marmi, di muri e di merli e di difese possente.

Roma vive per San Marco, per tutto il suo pontificato. E la fabbrica di San Marco pare dover sostituire la fabbrica di San Pietro; i libri della contabilità pontificia, ove venivano notate le spese per i pubblici edifici divengono registri *ecclesiae et palatii S. Marci*; e, sotto questo titolo, sono in essi raccolte anche le notizie di lavori per altre chiese, i relativi pagamenti, ecc. È notevole la cura con che son tenuti questi registri, e la nitidezza dei loro caratteri, tanto in contrasto con il disordine che, in tale materia, regnava ai tempi di Pio II: si vede chiaro che pure le piccole vicende della vita quotidiana risentivano del nuovo indirizzo politico più sicuro, e più lieto.

Questi registri ci fanno sapere di lavori compiuti da Paolo in quegli anni in San Marco e fuori, e sono: alcuni marmi per un parapetto, oggi distrutto, che allora sorgeva innanzi

<sup>1</sup> F. 1460-64, f. 81 v.

la chiesa di San Marco,<sup>1</sup> un altare incominciato per la chiesa di Sant'Agnese e il sepolcro del cardinal Mezzaruota a San Lorenzo e Damaso.

Chi ha dimenticato il meraviglioso ritratto che Andrea Mantegna faceva di quel cardinale ammiraglio e generale del secolo XV, prodigo in pace delle sue ricchezze come in guerra del suo valore? Ebbene lo Scarampo, che ebbe certamente una vita travagliata non fu più fortunato dopo morte. Ricchissimo, sapeva quanto i suoi beni fossero desiderati dal Barbo, suo conterraneo e antico avversario, cui egli avea contrastato la sedia pontificia; però, sentendosi presso a morire (i maligni dicono che morisse di rabbia per l'elezione di Paolo II), spedì alcune carrette cariche di gemme preziose fuori della città. Le carrette furono fermate a Porta del Popolo dai berrovieri di papa Paolo; e tale era nella città la fama delle sue ricchezze, che di notte alcuni preti sfasciarono la tomba, a San Lorenzo e Damaso, dove era stato sepolto. Paolo di Mariano rifece la sepoltura, ma questa non ebbe miglior fortuna. Probabilmente andò distrutta ne' tempi della costruzione del palazzo della Cancelleria, quando il cardinale Riario fece abbattere l'antica basilica; certamente, nel 1505, Enrico Bruni, vescovo di Taranto, faceva elevare un nuovo sepolcro. A questo sepolcro, come narra il Ciacconio,<sup>2</sup> fu due volte dallo stesso Bruni fatta mutare la lapide; la tomba medesima è stata poi per tre secoli abbandonata in uno stanzone appresso la sacristia, d'onde tolta solo da dieci anni è stata trasportata nel fondo della nave sinistra della chiesa. Qui il cardinale dorme disteso, le mani lunghe e sottili inserite sul seno, chiuso nella dalmatica lieve, in cui lo scultore ha segnato la stoffa sericea e la festa del broccato fogliato.

\* \* \*



N Sant'Agnese gli altari sono stati tutti rinnovati dopo il secolo XV; e probabilmente Paolo non avea mai compiuto quello che gli era stato allocato. Infatti, nel suo testamento lascia erede il pontefice di alcuni marmi lavorati per quell'altare.

Di altri lavori scomparsi o sconosciuti ci dà pure notizia il suo testamento.<sup>3</sup> Così ci rende noto che il maestro deve avere 18 ducati da Luca Filippo *de Riccardutiis de regione Pineae pro pretio unius sepulturae marmoreae*; e che, per un'immagine ed altri lavori di marmo, di 15 ducati lo deve pagare il protonotario Cesarini. Inoltre Paolo ha incominciata una grande statua di Pio Secondo e ne lascia il marmo al cardinale da Siena, ha un'immagine mar-

<sup>1</sup> La notizia di questo piccolo lavoro di Paolo è inedita soltanto, io credo, per una dimenticanza del Müntz. Il Müntz sin dal 1877 pubblicava per il primo, ne *Les anciennes basiliques et églises de Rome*, il pagamento che si riferisce all'altare di Sant'Agnese e al sepolcro del Mezzaruota, che è del 7 novembre 1467, e notava che un'altra memoria di Paolo si trovava al f. 16 del Libro delle Fabbriche, 1467-76. Ecco tale documento che parla dei lavori sovra accennati:

« 1468, 23 gennaio. — ... *magro paulo mariani de Urbe marmorario florenos auri de cam.<sup>a</sup> viginti pro parte solutionis laborerit per eum facti et faciendi in laborendis lapidibus marmorei pro parapecto faciendi ante eccl. S. Marci* ».

Di altre opere di Paolo per la chiesa e per il palazzo di San Marco noi non sappiamo, e raccoman-

diamo di non confondere il Maestro con un altro Pietro Paolo scultore di Roma che a San Marco lavorava con Pietro Paolo di Antonisio, e che, come osserva anche il Müntz (*Les arts à la Cour des Papes*, II, pag. 36, n. 2), non ha nulla a vedere col nostro Paolo. E il fatto che Pietro Paolo di Antonisio fu un testimone al testamento di Paolo non ci deve far indurre, come voleva il Bertolotti, che perciò solo sia stato compagno o scolare di lui.

<sup>2</sup> Ciacconio, *Vitae pontificum et cardinalium*, 1676, vol. II, pag. 921.

<sup>3</sup> Il testamento è, come notammo, intieramente riportato dal Bertolotti (loc. cit., pag. 310-314). Così le notizie su la vita privata di Paolo sono desunte da documenti ivi pubblicati dal Bertolotti.



morea della Vergine nella sua stanza e la lascia a Caterina Mattei, ha *duos architrabes et quatuor piagmatas marmoris* e li lascia alla basilica Vaticana.

Il testamento ci dà ancora notizia della condizione e della parentela di lui. Oltre Caterina Mattei, avita di lui, e Maestro Bonomo, zio materno, egli aveva ancora vivo il fratello, Lorenzo, beneficiato di San Pietro, e viva la seconda moglie Aquilina, che gli avea dato un figlio legittimo, Francesco. Figlia legittima era ancora Faustina, della sua prima moglie, Maria; illegittimo era Antonio; un altro suo figlio, Stefano, di ignota maternità, era premorto. Vivevano ancora due sorelle dello scultore: Girolama, sposa di Silvestro Blaxii, e Rita, moglie di Girolamo Perozzi. Figliuolo di Rita doveva essere quel Salvato Perozzi, cui egli lasciava la metà de'suoi stromenti da scultori.

Paolo fu uomo facoltoso, e gli ultimi anni passò ritirato a vita privata. Dovè contribuire ad allontanarlo dalla Corte la morte di Pio II, suo natural protettore, e la successione di Paolo II, che, non fosse altro per far cosa diversa dal suo predecessore, prediligeva Mino da Fiesole, rivale di Paolo, e avea presso di sè Giovanni Dalmata, della sua terra e di gran lunga maggiore dello scultore romano. Il quale, del resto, anche senza essere al servizio del Vaticano, sergente d'armi, amato da Francesco Piccolomini, parente per via di donne di casa Mattei, doveva esser tanto potente quanto ricco. Abitò prima ne' pressi di San Marco, poi nel rione Sant'Eustachio, dove morì. Ebbe nel 1467 una cessione di diritti dal fratello Lorenzo, diè in affitto nel 1469 una sua vigna a un canonico della chiesa di Sant'Eustachio, e ai 4 febbraio 1470 comperò una casa nel rione Pigna da Maestro Bonomo. Il suo testamento, del 1° settembre 1469, fu rogato nel rione Sant'Eustachio dal notaro Pietro de Merrillis, che era in quel tempo il notaio della grassa borghesia romana, e che rogò anche i due codicilli dei 10 settembre 1469 e 3 febbraio 1470.

Poco dopo egli dovè morire, perchè nel marzo del 1473 il figlio Francesco, ancora minore di età, acquistando una casa in Macel di Corvi, l'acquista come soggetto alla tutela di Maestro Bonomo, dallo scultore appunto designato a tale ufficio.

Paolo avea destinato che lo si seppellisse nella chiesa di Santa Maria di Aracoeli, che fu la chiesa di moda per tutto il Quattrocento in Roma: e la sua tomba doveva esser nota se Vasari vi lesse quell'epigrafe che riporta nella prima edizione della Vita di Paolo. Che la tomba non si trovi più oggi in quella chiesa, nè altrove, non deve recar meraviglia, poichè un secolo appresso Pio IV, che fece distruggere i cori, fece anche rimuovere moltissime delle tombe che si trovavano nella bella chiesa.

L'edizione Giuntina delle *Vite* di Giorgio Vasari reca, in un piccolo medaglione, l'effigie di Paolo Romano. È una testa forte da' capelli ricciuti, la folta barba crespa, il volto vellosa, il naso aquilino, gli occhi quasi spenti, le orecchie grandi, il margine del padiglione auricolare superiormente arrovesciato. Infatti, se dalle opere ci vogliamo figurare Paolo, dobbiamo immaginare un uomo con lungo il corpo e le gambe brevi, vestito di tunica ampia, che scende con pieghe solenni dal collo alle piante: ne dobbiamo fingere grandi gli occhi e le orecchie, crespi i capelli e la barba, sinuose le labbra, rugose le gote, ampia ed ossuta la fronte. Così richiameremo alla memoria la forza delle ossa orbitali, la gagliardia de' muscoli del torace, l'eccedenza di quelli del collo. Perchè egli di tali note segnò nelle statue i vecchi e gli adulti; ai fanciulli poi fece le teste grandi, i volti severi, i capelli ricciuti, i seni ampi e feminei.

Altri caratteri variano: fra questi la linea del naso. Nella sacristia Vaticana il naso del San Paolo è lungo e diritto, breve quello del San Pietro, aquilino quello del Sant'Andrea. Nessuno poi, come il Maestro, è consapevole de' difetti della sua educazione artistica, ed egli si affanna dietro tutte le astuzie degli ingegni primitivi. Conosce male le proporzioni tra il piede, il malleolo e la tibia, ebbene, allunga la tunica ed avanza sole le dita che egli, studioso di vivi modelli, sa bene condurre: è ignaro delle proporzioni tra il corpo e le gambe, e avviluppa di grandi pieghe il mantello intorno le anche; sa male scolpire le ginocchia, rende acuta la rotula ed intorno la rotula fa partire le pieghe. Nelle pieghe e nella scoltura

rivive la decadenza romana; ma nelle minime parti del corpo è guidato dall'osservazione del vero; ricordammo i piedi, le mani, le rughe de' vecchi; ricordiamo ancora una volta la proporzione tra il corpo e le gambe, carattere comune alle razze meridionali.

Di Paolo bisogna rammentare qualche nota squisita introdotta nell'arte grossa della sua scuola; così le palpebre del Sant'Andrea a ponte Milvio segnate di rughe tenui, così la delicatezza de' peli intorno il mento e le labbra, e, meglio, la varietà vaga dei cingoli. Ne' cingoli egli tenta tutte le forme, esercita tutte le bizzarrie: dai nastri brevi e semplicissimi ai panni attortigliati dai nodi eleganti e feminei delle cordicelle alle cinghie coriacee strette con ogni cura o pure passate nella fibula e poi negligenemente lasciate cadere.

✦ ✦ ✦



ON sarà difficile ora riconoscere un'opera inedita di lui.

La chiesa di San Giacomo, occupata in Roma dalla Nazione Spagnuola, venne ai nostri giorni ceduta alla Congregazione francese del Sacro Cuore. Prima della cessione la chiesa era rimasta per moltissimi anni abbandonata e probabilmente in quei tempi sparirono parecchi tesori d'arte che avrebbero potuto illuminare la storia della scultura in Roma nel secolo XV. Venduta poi la chiesa, i monumenti maggiori vennero trasportati a Santa Maria di Monserrato, e con essi anche quel bassorilievo del Crocefisso fra i Santi Pietro e Paolo, miracolo di grazia e di maestria nel nudo, che, forse perchè compiuto nel 1463, è nel *Der Cicerone* compreso nel novero delle opere di Paolo. Quanto alla chiesa di San Giacomo, essa dai nuovi padroni venne del tutto mutata, e l'antica porta centinata, che si apriva su la via della Sapienza, con il suo fregio e il suo timpano fu trasportata su la piazza Navona. Sul pinacolo del timpano v'era, e il Letarouilly ce ne reca il disegno <sup>1</sup> una statua di San Giacomo di Campostella, che, come non avea nulla a vedere con il nuovo titolo della chiesa venne dal pinacolo; cacciata in un andito d'onde due anni or sono, doveva levarsi per partire per l'estero.

Questa statua, mancante di un braccio e in moltissime parti impastrocchiata di gesso, è un'opera sgradevole e disarmonica ci mostra che, forse, tanta incuria dei particolari, venne da Paolo condotta negli anni della giovinezza. La figura, alta meno di un metro e mezzo, si eleva da uno zoccolo ellissoidale: il santo reca nella mano sinistra un libro a cerniere corte, nell'altra doveva portare il bordone del quale è rimasta a mala pena una traccia, poichè manca la mano e una gran parte del braccio diritto. Non esiste neppure un lontano pensiero di proporzioni. Il santo ha volto soave: capelli lunghi celano le orecchie e divisi su la fronte e raccolti da un nastro scendono giù per le spalle guizzando a foggia di fiammelle; ma a mala pena graffiti sul capo del Santo verso le spalle non sono poi incisi in alcun modo e si confondono con il mantello. La fronte è larga, il naso corto, la bocca aperta e bene segnata; così sono eleganti i baffi fini, la barba intorno al mento, e, nella fossa del labbro inferiore, la mosca lievemente scalfitta. Brutta è invece la barba intorno le gote; il collo è corto, delicato, e mostra la fossa sotto la tiroide. I piedi escono dalla tunica, ma sono mozzati su le dita; la mano manca è priva del pollice, delle falangi nell'indice e delle unghie nelle altre dita. La tunica lunga ha orli alti e pieghe radianti incalzantesi su per le maniche; radianti ancora intorno alla cintola, presentano sotto il collo il consueto rigonfiamento, e sono, verso il piede, frequenti e profondissime. Il mantello è fermato dalla mano sinistra su la quale si sovrappone nel modo osservato nelle altre statue di Paolo Romano; forma molte pieghe intorno al seno, ha lembi ottusangoli e mostra evidente la coscia destra. Sul dorso i capelli, il

<sup>1</sup> LETAUROUILLY, *Édifices de Rome moderne*. Paris, 1874, atl. vol, III, pl. 254. Il testo nulla aggiunge.



mantello e la tunica, confondendosi in un unico corpo, rendono alla statua una sagoma di mummia.

Abbiamo detto che questa ci pareva un'opera giovanile di Paolo e la nostra supposizione sarebbe avvalorata da questo, che la ricostruzione di San Giacomo degli Spagnuoli fu cominciata dal vescovo Paradinas intorno al 1450, appunto quando Paolo cominciava a farsi nome, e che anche il fregio sotto il timpano è verosimilmente, specie per la natura del rilievo, opera di scuola romana. Tale supposizione potrebbe giovare a riempire quella lacuna che vi è nella vita del Maestro negli anni dal 1451 al 1458, ma non ci dissimuliamo d'altra parte che contro di noi vi sono due argomenti di molta importanza: questo dedotto dal fatto che sotto quella statua, in quel timpano, corse la sfida tra Paolo di Mariano e Mino da Fiesole nel tempo dei lavori alla loggia della Benedizione, e probabilmente nel 1463, e che quindi è facile che in quel tempo appunto Paolo lavorasse alla chiesa l'altro derivato dalla stessa natura artistica del Maestro. Di Paolo, Giorgio Vasari lasciò scritto che *amava lavorar poco e bene*: ed è esatissimo. Lo scultore romano non era un genio, ma un uomo di molto ingegno, solo guastato dalla scarsa educazione artistica, che egli, in egual modo favorito dalla fortuna, non curò di approfondire; il suo lavoro è buono soltanto quando è condotto con gran diligenza, così che negli anni appunto tra il 1460 e il 1464, quando è oppresso da ordinazioni, perde sovente la testa e va dal San Paolo del Vaticano a quello di Ponte Sant'Angelo, dal Sant'Andrea del Ponte Milvio a quello di San Pietro. Succede pertanto di lui quel che di tutti gli artisti minori: difficilissimo stabilir la data delle opere quando non concorra esame di documento o altra notizia di fatto. E la difficoltà diventa ancora maggiore quando, come qui, si tratta di un'opera che per la sua destinazione poteva piuttosto apparire come un elemento decorativo e perciò più facilmente trascurabile.

\* \* \*



CONTESA fu in Roma fra Paolo di Mariano e Mino da Fiesole,<sup>1</sup> e, appunto ingannato da questa memoria, il Vasari inventava la fiaba dello scultor dal Reame. La sfida dovè correre senza dubbio a' tempi de' lavori intorno al pulpito della Benedizione, quando Mino, giovane, consapevole del suo ingegno — come giovane facile nel giudizio e altero nelle parole — in vedere quello scultore amato dalla Fortuna che trattava in modo così grosso il marmo e faceva solenni figure di santi massicci, dovè rimanere a un tempo punto di meraviglia e di dispetto. Non è difficile immaginare come i contatti del lavoro comune, le stanchezze dei muscoli, la polvere della terra che arde la gola, la polvere del marmo che acceca gli occhi e le impazienze e i pentimenti nell'opera dovessero a poco a poco inasprire l'acredine già serpeggiante per gli animi; chi non si figura i piccoli sorrisi e le ciance dei garzoni e dei manovali e il susurro della voce pubblica: tutta la congiura degli uomini curiosi dell'odio di due uomini? Gli artisti trovarono le armi nei ferri della loro bottega, chiusero il campo della disfida nel frontone di una chiesa, cresciuto sovra un corteggio di teste alate di putti. L'angiol di Mino spicca in un moto di volo, quello di Paolo si adagia in un atto di quiete; e non è però una figura vana ripetere che la scoltura di

<sup>1</sup> Sebbene lo Tschudi avesse già sospettato che sul frontone di San Giacomo degli Spagnuoli vi fosse svolta la disfida che tanto occupava il Vasari, pure il primo che se ne occupò completamente e con vero intelletto critico fu Domenico Gnoli nell'*Archivio storico del-*

*l'Arte* (anno 1889, pag. 467). Lo Gnoli assegna al frontone la data del 1463, perchè Mino, mentre si trovava in Roma il 5 luglio di quell'anno, il 28 luglio 1464 era già tornato in Firenze; e noi non abbiamo ragione di dissentire da lui.

Mino sembra anelare il cielo e quella di Paolo guardare troppo alla terra. L'angiol di Paolo Romano ha la testa più schiacciata; così le gambe sono brevi, e difetti di proporzione si ritrovano anche nel piede sinistro troppo grande, e nel giuoco de' muscoli alla gamba, sul malleolo e al ginocchio. I capelli a fiamma sono lievemente attortigliati intorno alla fronte e celano l'orecchia; la fronte poi è ampia ed ossuta, le ossa orbitali sono forti, il naso è breve, dritto, largo alle narici come è de' fanciulli. Gli occhi, sporgenti, tagliati rotondi, hanno profondi i solchi sotto le orbite; la bocca semiaperta ha la fossa sotto il labbro inferiore; il mento eccede fra il grasso del volto. Il collo largo rende visibile il muscolo sterno-mastoideo: il torace è forte, il seno turgido, le ali a molti ordini di penne. L'appiccatura del braccio è alquanto



Gruppo di angiol di Paolo di Mariano e di Mino da Fiesole  
Frontone e fregio di Paolo di Mariano (?). (San Giacomo degli Spagnuoli, Roma)

acuta; la mano, lunga, ha lunghe le dita, ma meravigliosa è l'unghia del pollice, larga e breve, docile nella curva alla carne. La tunica costretta al seno da un nastro, imita in parte il *colpos* greco, e la piega trita fa evidente la coscia destra e il garetto. Dietro, uno svolazzo di mantello gira ancora in pieghe finissime; ma nella parte inferiore della tunica, sul fondo del frontone, le pieghe sono larghe, intime, cannulate.

Nell'angiol di Mino, invece, la testa è molto rilevata e proporzionata al corpo ed al collo. Ma le spalle sono ricurve, le braccia lunghissime, e il piede sinistro non è stato scolpito, e nel destro mancano affatto le proporzioni. I capelli ricciuti lasciano alquanto libere le tempie, la fronte è però larga ed aperta; il naso, che sembra aspirare l'aria dalle piccole narici, è acuto; fini sono il setto nasale e la linea dell'orbita. Gli occhi hanno forma di mandorla; l'orecchia è molto grande; la bocca ha labbra sinuose e mento arguto. Il collo è lungo, il seno turgido, le ali sono lunate a quattro ordini di penne gradatamente lunghette. L'appiccatura del braccio è ottusa e fuggevole; le mani sono sproporzionate e hanno dita così lunghe e così ossute che piuttosto sembrano artigli. Il piede è tozzo con vene eccedenti, dita quasi eguali e poco distinte. Sembra che Mino nel drappeggiare non abbia voluto dimostrare la tendenza che avrebbe seguito più tardi: le pieghe sono frequenti e sottili, ma solo presso la cintura appaiono radianti a mo' delle barbe intorno l'occhio centrale nelle penne del pavone.



Tale la sfida che in pieno secolo decimoquinto correva tra due artisti che nello spazio angusto di un frontone quasi segnarono i dogmi delle venture decadenze. A fianco di Mino, di Mino che sapeva il mistero diafano dei veli, e dava all'arte tutti gli allettamenti e le lusinghe muliebri, sosta Paolo, maschio e tozzo, studioso di sarcofagi antichi e di Vittorie. Eppure conviene rammentare che, o per amore di unità e di armonia, o per desiderio del meglio, ciascuno de' contendenti cercò di transfondere nella sua opera qualche cosa dell'arte dell'altro; e Paolo fa sottili le pieghe e Mino non esagera nel condurle a ventaglio, come fu costume.

Non mi pare serio arrabbattarci intorno il vanto della vittoria: tutte due le composizioni son brutte, ma l'angiolo di Paolo è compiuto con diligenza; e si comprende che a lui, nella sua terra natale, toccasse la palma e che Mino, venuto in fastidio, se ne dovesse partire.

\* \* \*



EPUBBLICHE sovrane o liberi Comuni, possedute dall'aspirazione dell'Italia guelfa o dall'intendimento ghibellino dell'impero del mondo, le città di Toscana, belle di animi gagliardi e di virtù cittadine anche quando offese dalle interiori discordie, gareggiarono tutte al conseguimento di quel sogno che Roma, deducendo le sue colonie, aveva loro commesso. Meglio la gente fiorentina tenne il retaggio della Bellezza e, mentre rinnovava l'antica virtù nelle guerre, la sapienza nei commerci, lo splendor nelle arti, così transfuse la dolcezza del canto nella lingua togata che volere con l'arguzia della frase e la leggiadria del periodo resuscitare la grazia più antica dell'Attica. L'Arte, bamboleggiante co' precursori di Giotto, traendo in Firenze, come in tutti luoghi, le forme originarie dalla natura attorniante, ebbe da prima la soavità forte e delicata dei gigli che rosseggiavano su i greti dell'Arno come sul campo del gonfalone, e solo più tardi — già da tempo Giovanni Boccacci avea scosso la polvere medioevale dai codici cassinesi — quando la poesia italiana si chiudeva nella stanza del Poliziano e nella strofa del Magnifico, parve che l'Arte non dovesse pur nulla da invidiare dell'ellenica Bellezza. Il Filipepi e Donatello, mentre esprimendo nelle tele o da' marmi le forme dell'Arte natale conservano e riproducono e decorano le figurazioni magnifiche di calici palpitanti e imitano i volti e gli zendadi delle damigelle di Firenze, si compiacciono a un tempo delle favole pagane e conducono la linea solenne che avanza pe' plinti, pe' fregi e per le cornici e sale le candelliere e i capitelli, e corre gli archi trionfali raggianti tutto il fulgore del Partenone.

In Roma diverso lo spirito sociale, diverse le vicende politiche e quelle della coltura, diverse ancora le condizioni dell'Arte. Roma nella seconda metà del Trecento e per buona parte del Quattrocento è intellettualmente e politicamente discesa al grado di una piccola città di provincia: tutta Italia vive facendo a meno di lei. E la dimenticata, a sua volta, dimentica: succede in Roma quel che succede in tutte le piccole città, in tutti i luoghi minori: certe antiche forme artistiche permangono, continuano a vivere cristallizzate, quasi fossili, seguitando per secoli ad essere copiate e ricopiate con una fecondità meravigliosa, a mala pena spiegata dalla facilità della riproduzione. Chi è che non può, per proprio conto aggiungere qualche esempio?

Certe forme, ma quali? Colui che studierà l'Arte di Roma in quei tempi, sarà, se vuole esaurire il suo compito, obbligato a dar la risposta; per nostro conto ci contenteremo di affermare che, se dell'esistere di altre tendenze artistiche si potrà discutere, di quella non si potrà inevitabilmente tacere, che traeva le sue ispirazioni dalle sculture del Basso Impero.

Impossibile sarebbe stata distruggerla, se anche si fosse trovato chi di distruggerla avesse avuto la briga. E una tendenza che nasce dal popolo e per il popolo vive: una tendenza locale, quasi direi autoctona. Oggi ancora il popolano di Roma ama le forme massicce del tempo in cui i consoli languidi sventolavano i fazzoletti nei circhi, come ama i mantelli rilasciati sovra il braccio con un largo gesto senatorio e i seni ampi dalle tuniche larghe, che sembrano dover accogliere tutti i fiori della Primavera sacra e tutte le frutta dell'Estate felice. Poi i modelli di tale stile si incontrano ovunque, ad ogni muover di passo in Roma, nei sarcofagi. Oggi ancora, negli angoli delle vie solitarie e nelle corti dei palagi marmorei le acque corrono le vuote casse funerarie, perpetuandovi i fremiti della vita, allora poi, prima del movimento edilizio del secolo XV, Roma doveva essere una vera selva di sarcofagi. Già prima di Paolo le forme di un sarcofago rifulgevano nella chiesa di Aracoeli nel sepolcro della gente Savella e, prima di Paolo, l'Anonimo avea narrato di Cola di Rienzo: « tutta la die si speculava su li intagli di marmo, li quali giacciono intorno a Roma ».

Si domanderà ancora chi sarà stato il maestro del marmorario romano? Sia stato suo padre od altri, Paolo non è se non il genuino rappresentante, se non il tipo più schietto e più caratteristico di quell'arte indigena, che, vissuta ignota per tanto tempo, con lui finalmente ritorna alla gloria del sole. Egli non ama che i suoi modelli, per i quali vive e che mai abbandona; come le sculture del Basso Impero che e' predilige, così le sue statue, anche le migliori, non hanno che un carattere distintivo, la Forza. Taluno che volesse abusar delle immagini potrebbe rassomigliar la sua forma a un pampino rigoglioso del classico Autunno sbucato in mezzo ai maggesi fiorenti di gigli dell'Arte toscana: ma più propriamente egli non riproduce nessuno dei maestri della sua età. Erra, a parer nostro, chi ne vuol fare un grande scultore: come tale egli è mediocre, come marmorario rimane ottimo. La distinzione parrà sottile per un'epoca che affermò la fratellanza delle arti plastiche, ma non è tale, e chi ci ha seguito fin qua l'intenderà facilmente.

Lasciò Paolo una scuola? Se anche fossero rimasti della sua bottega scolari, essi ad imitarlo avrebbero dovuto intendere più ai modelli della decadenza romana che non alle statue del Maestro. Ma scolari, di cui i nomi siano noti egli non lasciava; quei romani toscaneggianti che fiorirono nel suo tempo, ai quali debbonsi attribuire il Cristo tra i Santi Pietro e Paolo nella chiesa di Monserrato, parecchi bassorilievi delle grotte Vaticane e, certamente, una parte del monumento nobilissimo del cardinale d'Albret in Santa Maria d'Aracoeli, che oggi troppo facilmente si vuole donare ad Andrea Bregno, potranno avere con la sua scuola comuni le origini, potranno della sua arte avere sentito qualcosa, ma vivono una vita propria, indipendente, più efficace, e, ahimè! di molto maggiore!

Poi il torrente della Rinascenza trascinò tutti. Forse altri amò meglio le quiete delle case del popolo: e da esse, come già un giorno Paolo, doveva uscire lo scultore ignoto, ultimo campione di un'arte indigena che scompariva, che a Castel Sant'Angiolo fingeva i due grandi angioli che reggono lo scudo di papa Borgia, oggi scalfitto.

« Fu creato di Paolo — dice Giorgio Vasari — Iancristoforo Romano che dopo di lui riuscì valente scultore ». Gian Cristoforo fu figliuolo di Isaia da Pisa, antico socio di Paolo, nessuna meraviglia che abbia passati i primi anni nella bottega di questi: se così fosse, si potrebbe dire che lo scultore tanto caro ad Isabella d'Este tradusse la prosa di Tertulliano narrata da Paolo, nel latino di Cicerone ed in quello di Tito Livio.

O che poi l'appellativo di *Romano* dato a Paolo, a Gian Cristoforo, ad Antoniazio ed a Giulio non vogliano significare proprio nulla più del semplice luogo di origine?



\* \* \*



VOGLIAMO parlare della fama di Paolo a' suoi tempi, e ricercare di quell'umanista che dettava l'epigrafe:

*Romanns fecit de marmore Paulus amorcm*

con tutto il resto? Oh! sì, le lodi dei contemporanei; e poi degli umanisti! Figurarsi che uno di loro, Porcellio de' Pandoni, esalta tra gli scultori maggiori dell'epoca, indovinate un po' chi? — Isaia da Pisa, che, per iscolpir fantocci, non c'era poi tanto male!

VALENTINO LEONARDI.

# ARTE CONTEMPORANEA

---

GAETANO CHIERICI.



**S**I PARLA tanto, e così spesso male, della nostra arte contemporanea, un po' per vizzo, un po' perchè non si sa dire altro, ed un po' anche perchè non la si conosce, che veramente, quando vien fatto di poterne dire un po' di bene e di poter far conoscere al pubblico quelli che lavorano e studiano e fanno del tutto per riuscire a comporre cose belle e buone, ci si sente dentro una speciale contentezza e soddisfazione profonda, quella contentezza e quella soddisfazione, anzi, lasciatemi pur dire francamente, quell'orgoglio che non si sente che per le cose proprie, per quelle che ci riguardano da vicino.

L'arte del pittore di cui voglio parlare quest'oggi è veramente di quelle che ci riguardano da vicino, molto da vicino. e c'interessa, per un certo riguardo, molto più di tante altre più grandi e più solenni ma meno intime e meno famigliari. Ed è proprio di quest'arte intima, famigliare, che noi sentiamo ora prepotentemente il bisogno.

Avvezza alle discussioni su problemi sconfinati, educata a conoscere un po' di tutto, persa bene spesso e sbalordita nella contemplazione di tutto il mondo, nella visione di una famiglia, di una religione senza confini, sbigottita da tanta ampiezza di orizzonti, mai come ora, l'anima umana si è compiaciuta di rincantucciarsi, di stringersi fra cose piccole ed umili, e la delizia dell'intimo, del piccino, del famigliare non è forse mai stata così viva come ora, dove pare che da ogni parte cadano le barriere, i confini, le mura e che il cuore umano fatto gigante non trovi più petto capace ai suoi palpiti, e che il cielo visibile sia troppo angusto, sia troppo ristretto pel respiro possente dell'uomo moderno.

E noi, in Italia, classici ancora quasi senza saperlo e magniloquenti, e bene arrotondati e larghi di battuta in ogni nostra forma d'arte, siamo giunti ultimi all'arte intima e famigliare, ed anzi, nei nostri cuori latinamente retorici, si cela ancora tanto amore per l'arte beneornata e di parata che ad ogni passo sorgono ostacoli agli artisti dell'intimità e c'è chi scrolla le spalle per una novellina, per un sonetto, per un quadruccio di pochi palmi, che contengano un po' di questa santa poesia delle quattro mura e della siepe chiusa intorno ad un piccolo orto.

Eppure gli artefici dell'intimo resistono piano piano guadagnano terreno, e l'anima popolare comincia a capirli e qualche volta ad amarli; oggi è un libro di versi che descrive le serene gioie della maternità, domani un seguito di quadri che illustra le biricchinate di una brigata di fanciulli.

Gaetano Chierici può in questo campo considerarsi come un precursore, poichè, studiando la serie dei suoi dipinti, si vede l'arte sua di giorno in giorno diventare più intima, l'azione serrarsi entro limiti più angusti, e la composizione farsi più semplice ma più profonda di significato e più ricca di sentimento.



Per natura pittore di bambini, gli parve da principio di dover aggiungere importanza ai quadri allargandone il soggetto, e perciò, nelle prime opere, che ormai sono vecchie di parecchi anni, c'è sempre qualcosa che oltrepassa la cerchia dei sentimenti fanciulleschi, qualche accenno a fatti più grandi, che possano avvincere e solleticare la fantasia e la curiosità dell'osservatore.

In una delle sue prime pitture: *La scuola del nonno*, si vede il buon vecchietto, seduto nella poltrona, il quale si stringe affettuosamente fra le ginocchia il nipotino di pochi mesi, che guarda attento il fratellino maggiore che, col capo coperto d'un cappellone di carta appressa al cannoncino, diretto contro una schiera di soldatini di piombo, la miccia. La sorellina, paurosa, si chiude le orecchie, e la giovane madre sta come sospesa, china verso il piccino, timorosa ch'egli possa spaventarsi. Il nonno sorride quietamente e sorregge il nipotino; sul caminetto, vicino allo scaldino ed alla tazza del decotto, è una statuetta di Napoleone. L'imperatore sta ritto nella classica posa con le braccia al sen conserte, e pare che guardi il suo vecchio soldato.

Ma sarà poi veramente il buon nonnino un avanzo della *Vecchia Guardia*? non lo sappiamo; egli è così mite, così dolce d'aspetto, che nessuno forse, saprebbe figurarselo giovane granatiere, col berrettone di pelo, marciare, l'arme al braccio, contro le trincee nemiche. Eppure l'angusta camera pare che s'allarghi per chi osserva il quadro; la bianca statuetta di gesso dell'esule di Sant'Elena compie il miracolo, e persino il tricorno di carta da giornale, che il giovane cannoniere s'è ficcato sul capo, prende l'aria guerriera di un cappellone piumato da generale di Sanculotti, e chi guarda ripensa:

..... le mobili  
Tende, e i percossi valli,  
E il lampo de' manipoli,  
E l'onda dei cavalli.

Nel *Mezzogiorno* i bimbi son nulla, i particolari tutto, e le grandi reti che pendono dal soffitto bastano a ricordare la vita dura ed il pericolo quotidiano del padre marinaio, che ora si balocca col suo piccino. La nonna, che taglia placida, placida la grossa polenta, con quel suo cappellone in testa, voi la pensate sconvolta porsi di contro alla furia del maestrale ed appuntare lo sguardo nelle lontananze procellose del mare, dove combatte con la morte il figlio.

Nei due quadri la quiete presente non serve che a far pensare più in là, alle battaglie della vita ai pericoli, ai dolori, e la cerchia della composizione s'allarga e la mente di chi guarda non si acqueta al soggetto ma fantastica e crea tutto un dramma di ricordi e di speranze intorno alla scenetta semplice ed ingenua.

Il pittore non è ancora l'artista dell'intimità perchè i suoi quadri non sono fatti solamente d'intimità, e lo spirito trova modo di trasvolare più in là. L'intimo, il piccino, non è ancora termine a sè stesso. Poi a poco a poco l'artista si sente abbastanza forte per poter fare a meno di qualunque cosa che sia estranea alla sua società minuscola e sempre più addentrandosi nella rappresentazione di questa non ne esce più e diventa ancora più efficace e più intenso. Ormai egli non ha bisogno di uscire da casa sua per trovare i soggetti od al più dà una capatina dal vicino, di là, dall'altra parte della strada o fuori porta dove comincia la campagna.

Anzi, la campagna si può dire ch'egli l'abbia di continuo negli occhi ed i suoi quadri hanno sempre qualcosa di rustico, di campestre. Non c'è mai l'idea di aria afosa, di chiuso di città. Nato e cresciuto a Reggio, in una di quelle pacifiche città emiliane dove pare che il verde dei campi si prolunghi fin dentro le mura cittadine con l'erba che spunta rigogliosa fra il selciato smorzando il passo dei rari viandanti, ed i lunghi muri dei giardini, coronati di verde danno alle vie cittadine l'incanto malinconico delle viottole solitarie fra le siepi, egli è campagnolo e sente profondamente ed intensamente la poesia del rustico e del villereccio.

Dai prati del piano, dove i salici crescono in lunghe file argentine sulla sponda dei fossi ed i pioppi stormiscono ugualmente malinconici sotto il sole ed al chiarore della luna, fin su a Scandiano, a Baiso, a Castelnuovo, sui monti folti di quercie, la quieta campagna reggiana è un incanto per chi sa amarla. Ed il riflesso dei campi c'è sempre nei quadri del Chierici, benchè egli non li dipinga mai e li faccia appena trasparire dalle porte socchiuse e fra le sbarre delle finestre. I suoi piccini sono abbronziti dal sole, e sani e freschi come i rosolacci fra il grano e vispi e ridarelli come le cicale sui gelsi quando il solleone picchia più sodo. Le buone bestie che stanno loro d'intorno, le chiocchie, i pulcini, le anitre, le oche, i tacchini, ci portano viva agli occhi l'immagine del cortile rustico, dei frulli d'ale nel folto della siepe e dei lunghi chioccioli, sul pagliaio e nel fienile.

I bambini, in mezzo a quell'aria fresca, a quella fecondità, crescono floridi e paffuti. Dai più piccini, ancora in culla, sino ai più grandicelli, che cominciano a sentirsi omini, il Chierici li ha ritratti tutti con amore e verità veramente straordinaria.

Le bambine hanno sempre qualcosa di grave, una certa aria da personcine che cominciano ad intravedere che cosa sia la vita, e cullano i piccolini, li imboccano quando la mamma è ammalata, e, quando non hanno un fratellino od una sorellina con la quale baloccarsi, adottano come figli i gattini od i pulcini. I maschiotti, più birbi, fanno sempre la parte del diavolo e si divertono alle spalle delle sorelline, spaventano le covate e pizzicano la coda ai gattini.

Voler descrivere questi quadri ad uno ad uno è impossibile e la descrizione nuocerebbe al pittore poichè farebbe apparire monotono ed uniforme ciò che invece è vario e continuamente diverso nella forma e nel sentimento.

I soggetti dell'arte modesta han questo, che si prestano male alla descrizione, perchè la loro vita è così interiore da far sembrare quasi trascurabili le forme esterne. Che varrebbe s'io stessi a ripetere qui tante e poi tante descrizioni di scherzi fanciulleschi e di burle e di quieti idillii con buone bestiole? Il lettore di certo si stuccherebbe e non potrebbe nemmeno alla lontana capire tutta la profonda e delicata bellezza delle pitture dell'artista reggiano.

Forse il lettore desidererebbe il racconto della vita del Chierici ma il pittore stesso non sa raccontarne nulla, tanto essa è semplice, modesta, uguale a quella che fanno i più, tanto essa era un tempo la vita del buon padre di famiglia ed è ora quella del buon nonno, che non conosce maggior gioia di quella che gli danno i suoi nipotini.

A Firenze, durante i primi passi della sua vita di artista lo chiamarono il *quadraio*, volendo con ciò indicare, così dice egli stesso « che la sua pittura non era che lavoro materiale di pennello e di groppa ». Ed egli soggiunge: « Di questo epiteto, nonostante che si volesse sprezzativo, io me ne tenevo onorato, perchè, dopo tutto, per me, che ero ben lontano dal presumermi *artista*, era una patente di lavoratore, della quale mi compiacevo perchè lavoratore lo ero davvero, come sempre lo fui, e lo sono tuttora, a dispetto delle sessanta primavere che porto sulle spalle ».

Ecco, in queste parole modeste è tutta l'anima dell'artista intimo. Lo chiamano *quadraio*, ed egli, benchè mostri di compiacersi di questo titolo di lavoratore onesto, dice che egli « era ben lontano dal presumersi artista », era ben lontano dall'*appellativo sublime* che pare debba aprire a due battenti le porte dell'immortalità. Il modesto pittore di bambini, di galline, di gatti, non ardisce di chiamarsi *artista* vicino ai grandi cultori della *grande arte*. Che vale se la *grande arte* fa sbadigliare il pubblico e spesso empie di tedio e di noia le sale delle esposizioni ed i salotti eleganti, che vale? Essa è pur sempre la grande, la preferita e la piccola pittura di genere che se ne va pacificamente trotterellando sul ciuchetto domestico, mentre l'altra inforca il destriero alato, apparisce umile e spoglia. Però avviene soventi che gli spiriti equilibrati preferiscano il trotto del ciuchetto, che tiene le sue quattro zampe piantate in terra, ai galoppi sublimi dell'ippogrifo che va a perdersi fra le nubi.



Gaetano Chierici non perde il suo tempo in ricerche d'effetto strabilianti e nuove, ma s'accontenta di riprodurre con amore e coscienza il vero ed è perciò artista nel sincero e più profondo senso della parola. Egli ha finissimo il sentimento di quel suo mondo piccino e non gli sfugge cosa alcuna, per quanto tenue. Nelle piccole case rustiche, dove scherzano i bambinetti, ogni cosa è studiata, ogni particolare è riprodotto con cura infinita. Chi conosce i suoi quadri non dimenticherà mai quei fastelli di canne vicino al focolare affumicato e quelle pentoline e lucerne, ed i mille arredi così affettuosi della casa di campagna.

Fra le altre cose di quei suoi interni non scorderò mai una curiosa immagine che egli appende molto spesso al muro. È una specie di curiosa caricatura di vecchio dalla lunga barba bianca, vestito d'una veste talare, col capo coperto d'un acuminato berretto da mago, che picchia su di una grancassa.

Non so che cosa voglia significare il vecchio con la sua grancassa, ma è strano come quel pezzo di carta sgualcita serva a far pensare e come si ridestino in noi tutti i ricordi giocondi delle favole d'infanzia.

Presso il focolare i bambini stanno imbastendo una biricchinata coi fiocchi ma sulla parete veglia il mago barbuto ed alza il braccio; basta ch'egli lasci cadere la bacchetta ed al primo colpo di grancassa i piccolini staranno fermi e quieti come santarelli, tutti orecchi per sentire le belle storie del *principe disavventurato*, dell'*orco* e della *bella principessa bionda*.

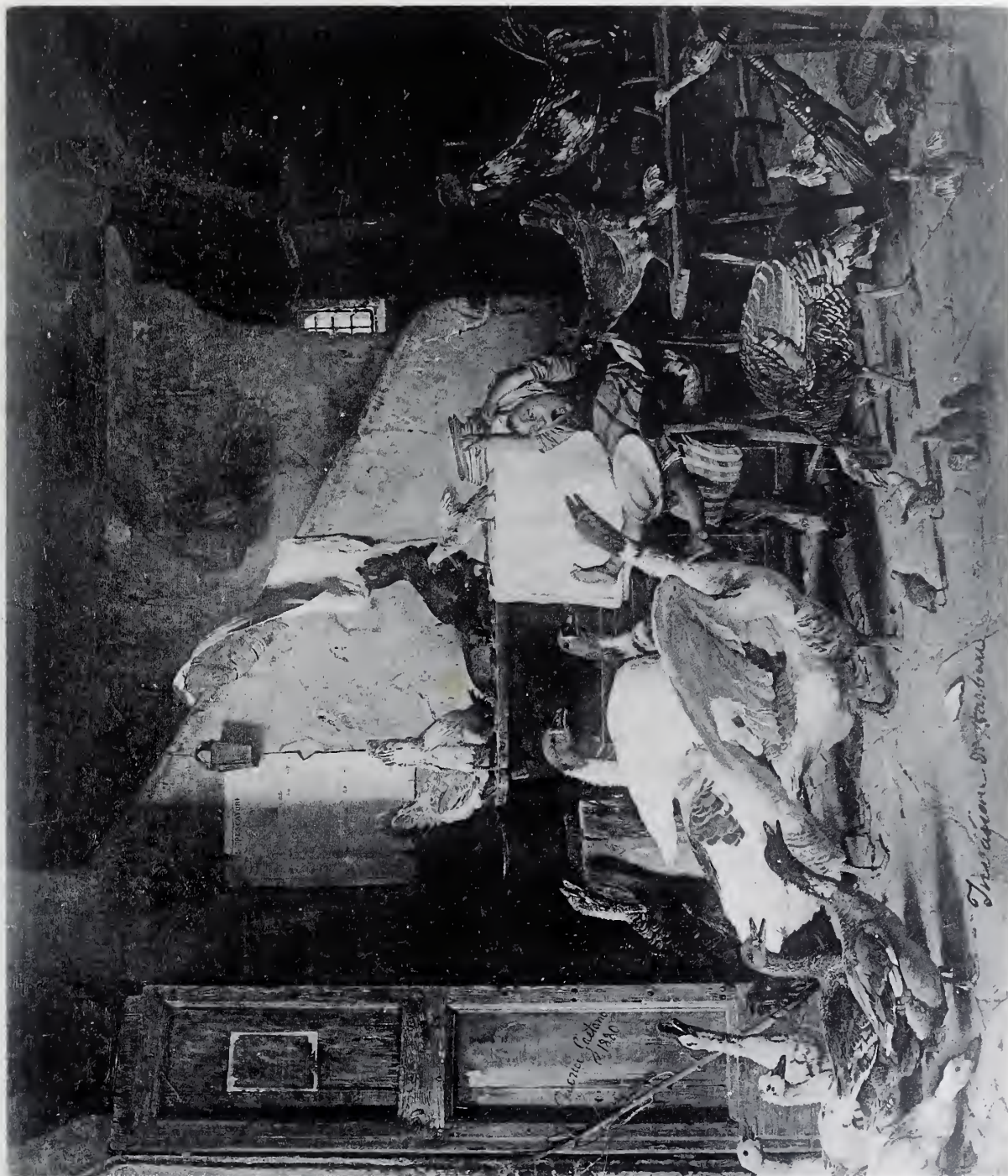
E così in cento particolari sta occulto l'incanto delle profonde pitture del Chierici.

Ad un amico, tempo fa, egli scriveva: « Nelle mie pitture non c'è l'ispirazione d'alti concetti, non vi sono le figure malinconiche, rigide e scialbe del simbolismo, che tanto diletano la mente del pensatore e del filosofo, ma vi è l'affetto profondo della famiglia, che le inspira, e perciò fui e rimango tuttora un quadraio, quale mi chiamarono molti anni fa e quale mi fecero inconsciamente i miei figli con le loro carezze e coi loro visi costantemente irradiati dal sorriso dell'infanzia, come mi fece la compagna della mia vita ed il lieto ambiente ch'essa creò nella mia casa ».

Ora la prima covata s'è dispersa, ma intorno al vecchio pittore si va raccogliendo la seconda; il bel nido ingenuo ed onesto sarà per lunghi anni pieno di sorrisi e di scherzi, ed il pennello esperto si compiacerà di continuare sui nipoti gli amabili studi cominciati sui figli quando fiorivano la gioventù e le speranze.

Roma, giugno 1900.

FEDERICO HERMANIN.



GAETANO CHIERICI — INVASIONE DI BARBARI







GAETANO CHIERICI — GIOIE INFANTILI

Fotografia Danesi - Roma







GAETANO CHIERICI - IDILLIO

L'ARTE, fasc. V-VIII.

Fotopia Danesi - Roma.





## BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

3.

**Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.**

EMILE BERTHAUX: *Les Saints Louis dans l'art italien.* (*Revue des Deux Mondes*. 1 avril 1900).

Nella cappella Bardi a Santa Croce, dove è tutto un trionfo del poverello d'Assisi, gloria di Giotto, due santi francesi hanno ricevuto il diritto di cittadinanza fiorentina, San Luigi vescovo di Tolosa e San Luigi re di Francia. Ad Assisi il rivale di Giotto, Simone Martini di Siena, rappresenta nella vita di San Martino i due santi francesi: *Ludovicus rex*, *Ludovicus episcopus*.

Pure a Santa Croce nell'*Incoronazione della Vergine*, nella sacristia, e in un affresco di Nicola Perini è San Luigi di Tolosa. E ancora, nel refettorio del convento, in un albero genealogico di francescani, opera d'un discepolo di Giotto, è San Luigi di Tolosa. Ad Assisi questi è stato rappresentato una seconda volta da Simone Martini, e in un'altra cappella ancora, in una finestra di scuola senese, sono i due San Luigi.

Le chiese di Umbria e di Toscana ci presentano spesso l'uno o l'altro dei due santi francesi. A San Francesco a Pistoia, San Luigi di Tolosa è raffigurato tre volte. E le gallerie di Pisa e di Firenze e l'Accademia di Siena hanno un gran numero di quadri di primitivi rappresentanti i due Santi Luigi. E ciò mentre in Francia San Luigi di Tolosa è rappresentato solo in un quadro della Badia di Bourfontaine, in un ricamo che era nel tesoro di Chartres e in una statuetta del secolo xv e in due bassorilievi a Tolosa.

Il Ruskin, per spiegare la presenza di San Luigi di Francia in Santa Croce, raccolse la leggenda dei fiorenti: « Come San Lodovico re di Francia, personalmente in forma di pellegrino andò a Perugia a visitare il Santo frate Egidio », ma la leggenda è stata sfatata, e anche i compilatori degli *Acta Sanctorum*

riconoscono che San Luigi re e terziario è una invenzione dei Francescani.

È invece certo che San Luigi d'Angiò, vescovo di Tolosa fosse frate del primo ordine di San Francesco. Ma la leggenda che si formò intorno a questo principe che lasciò il trono per seguire le orme del Santo d'Assisi, mutò radicalmente la storia della sua vita, che pure si conosce assai bene anche nei minuti particolari, tanto che lo fece nascere a Nocera dei Pagani invece che a Brignoles, prolungò il soggiorno di lui in Italia e gli attribuì moltissimi miracoli fra noi.

Il vescovo di Tolosa figlio di un re d'Italia, divenne per i Francescani non solo un membro illustre del loro ordine, ma anche il tipo del santo francescano. La casa d'Angiò ebbe un grandissimo culto per i suoi due santi, tanto che a Napoli, sotto il regno di Roberto, si moltiplicarono le loro rappresentazioni per opera d'orefici, pittori e scultori. E a Napoli esiste ancora a San Lorenzo un quadro di Simone Martini, rappresentante San Luigi di Tolosa che offre la sua corona al fratello Roberto. Ad Aix in Provenza è un piccolo quadro senese anonimo che ricorda il capolavoro di Napoli.

Quivi ancora in Santa Chiara è un affresco molto guasto che rappresenta San Luigi circondato da tutta la sua famiglia. A Santa Maria di Donna Regina nel *Giudizio universale* i due Santi Luigi sono in piedi guidando gli eletti verso il premio eterno.

Nel mausoleo della regina Maria, San Luigi è scolpito fra i quattordici fratelli, al posto d'onore.

A Santa Chiara, Tino di Camaino ha scolpito nella tomba del duca e della duchessa di Calabria i due santi francesi. E così pure nella tomba di Roberto.

Gli artisti, moltiplicando allo sguardo dei fedeli i santi della casa reale, resero popolare il loro culto.

Così non si può dubitare che i due santi francesi siano andati in Toscana da Napoli, ma non si può credere che siano stati portati dagli artisti toscani che lavorarono in Napoli, perchè Simone Martini non è mai andato a Napoli, Tino di Camaino vi è morto,



il maestro di donna Regina non ha lasciato alcuna opera in Toscana, e Giotto, quando fu chiamato a Napoli, aveva già dipinto la cappella Bardi. Sono piuttosto da invocare gli stretti rapporti che legavano la corte di Napoli con le città guelfe di Toscana. Quanto ad Assisi, la cappella di San Martino fu fondata dal cardinal Gentile di Montefiore che ebbe una parte assai importante nella storia di casa d'Angiò. E i Bardi poi, che con gli Acciaiuoli e i Peruzzi tenevano le finanze della Sicilia e del Papato, avevano banco a Napoli, ed erano a Firenze gli agenti di re Roberto.

Così le due cappelle, in cui l'arte toscana ha celebrato i santi di casa d'Angiò appartenevano a due famiglie del partito angioino. San Luigi re di Francia e San Luigi vescovo di Tolosa prima d'essere per l'Italia dei santi francescani sono stati dei santi guelfi.

« Queste apparizioni s'impadronivano delle chiese toscane in nome della stessa autorità che apriva ai rappresentanti del re di Sicilia il palazzo del podestà. Esse parlavano al popolo anche della corte magnifica che metteva l'arte d'Italia al servizio del lusso di Francia, esse evocavano per gli spiriti più arditi il sogno di quella ideal monarchia che Cino da Pistoia e Dante avevano offerta all'imperatore Enrico, e di cui Convenevole da Prato, e il Petrarca salutarono i rappresentanti, in persona di re Roberto; esse apparivano a tutti nella loro nobiltà trionfante, come il simbolo della potenza religiosa che dava al pio re di Napoli, vassallo del papa e protettore dei Francescani, l'egemonia morale di tutta l'Italia. Firenze colonizzava Napoli coi suoi banchieri e i suoi artisti; Napoli conquistava Firenze coi suoi uomini d'arme e i suoi santi. Quando i pittori spargevano i gigli d'oro sulla cappa del santo vescovo, o sul mantello del santo re, riconoscevano la dominazione spirituale della casa d'Angiò, come lo scudo di Prato sparso di gigli ricordava che la città Toscana si era data senza condizioni al re francese di Sicilia. Il San Luigi vestito da monaco che Simone Martini ha dipinto nella cappella d'Assisi, si stacca sopra una tappezzeria con le armi dei d'Angiò, come se dietro il suo costume grigio un braccio tenesse spiegato il pennone che condusse la lancia del duca di Calabria contro Castruccio Castracani ».

« Morto Roberto nel 1343, negli anni turbolenti che seguirono, l'arte si mostrava timidamente e raramente, ma nella volta dell'Incoronata a Napoli, San Luigi di Tolosa è gloriosamente consacrato vescovo. Così nel 1371 un certo Nicola di Tommaso di Firenze in un trittico rappresentò il vescovo di Tolosa. A Tegghiano un affresco del 1471 raccoglie San Luigi di Tolosa e San Elzear di Sabran, conte d'Ariano. A Napoli, ancora, nel Museo, San Luigi è rappresentato in molti quadri della fine del secolo xv ».

E in Toscana i santi della casa d'Angiò rimasero popolari anche dopo la cacciata del duca d'Atene. Il

Beato Angelico ha rappresentato San Luigi di Tolosa in molti quadri di Firenze e di Perugia e San Luigi re, nell'*Incoronazione* del Louvre. Benozzo Gozzoli a Montefalco non si è dimenticato, nel trionfo dell'ordine francescano, dei due santi francesi. Il Carpaccio poi rappresentò San Luigi re, all'Accademia di Venezia. E a Verona il Cavazzola ha circondato la Vergine dei santi della casa d'Angiò.

Ma non San Luigi re perpetuava attraverso il secolo xv il ricordo confuso della casa d'Angiò. E difficilmente si riconosce il re, fedelmente ritratto da Giotto, nel personaggio barbuto come un imperatore di Costantinopoli. San Luigi di Tolosa invece, conserva intatti fino alla fine del Quattrocento, la sua gioventù, il dolce viso rotondeggiante e la sua cappa coperta di gigli, ed è rappresentato ancora dal Ghirlandaio nell'*Incoronazione della Vergine* a Narni, dallo Spagna nell'*Incoronazione* di Trevi, da Filippo Lippi a Città di Castello, da Pier della Francesca ad Arezzo, da Donatello a Santa Croce e a Padova, e da molti e molti artisti maggiori e minori, che hanno sparso il San Luigi di Tolosa in tutte le Gallerie d'Europa.

« Si direbbe che i pittori toscani o umbri del secolo xv, abbiano ritrovato attraverso la tradizione francescana e per la loro emozione d'artisti lo stesso ricordo che i contemporanei ci hanno trasmesso del giovane santo che passava già come straniero al mondo dei vivi, e la bellezza del quale aveva meravigliato coloro che lo avvicinavano.

Certo gli Italiani che negli ultimi anni del secolo xv si compiacevano ancora a riprodurre la figura di San Luigi d'Angiò per la sua bellezza, forse più che per la sua santità, non pensavano che essi facevano rivivere un principe della famiglia straniera che aveva un tempo dominato l'Italia, e il fratello del re che era stato nel xiv secolo il più potente protettore delle lettere e delle arti e quasi un antenato dei Medici. Ma i gigli che essi continuavano a spargere a piene mani sul mantello del giovane vescovo, erano ancora un omaggio incosciente alla casa d'Angiò. Nella persona di San Luigi di Tolosa, i pittori e gli scultori che lavoravano per le chiese francescane d'Italia hanno pagato, senza saperlo, alla dinastia francese che aveva unito per qualche anno la disciplina di San Francesco e le prime aspirazioni del Rinascimento, il debito che avevano contratto verso di lei i Francescani e gli artisti ».

Con queste parole ha termine questo ottimo studio iconografico sopra un soggetto ben degno di alta considerazione. E lo studio ricco di osservazioni nuove ed acute, porta un grande contributo all'iconografia dei santi, non solo per la materia raccolta intorno ai due santi francesi, ma anche come un esempio perfetto di studio iconografico che s'intreccia tanto con la storia civile.

ART. JAHN RUSCONI.

GEORGES LAFENESTRE: *Artistes et amateurs*.  
Société d'édition artistique, Paris, 1900.

Lo studio delle relazioni fra artisti ed amatori — come l'autore avverte in principio — sarà sempre uno dei capitoli più interessanti della storia dell'arte. Non solamente è possibile così di osservare e di seguire da vicino l'influenza del gusto dei protettori su l'ispirazione dei produttori, ma riesce più facile veder sviluppare completamente la personalità degli uni e degli altri, in una situazione particolare e delicata, nella quale sono impegnati i loro interessi insieme col loro amor proprio.

Già lo Stendhal, fra gli ingegnosi paradossi della sua *Histoire de la peinture en Italie*, aveva raccolto in un capitolo intitolato *Malheur des relations avec les princes*, una serie di aneddoti a proposito di Michelangelo e delle sue questioni con i papi; ma l'amore delle formule assolute è così riprovevole nella storia dell'arte come in ogni altro studio che abbia di mira la realtà obiettiva dei fatti; e, se è vero che tutti i protettori di artisti non sono stati quei Mecenati disinteressati e magnifici che la letteratura ufficiale dei secoli passati si prende cura di mostrarci, conviene pur riconoscere che essi non sono stati tutti dei despoti capricciosi, come la leggenda romantica vorrebbe far credere.

Indipendentemente da ogni preconetto e ispirandosi solo alla più sicura visione della realtà, Georges Lafenestre, l'elegante scrittore il cui nome è caro a quanti si occupano di cose artistiche, ha pubblicato recentemente un volume, di cui una gran parte è diretta appunto a indagare e a dichiarare i rapporti che, nei tempi diversi, hanno legati gli artisti e gli amatori.

La bella opera del Lafenestre si compone di una serie di studi, alcuni dei quali già hanno veduta la luce in pubblicazioni a parte; ma poichè un carattere comune appare nei numerosi capitoli, è utile veder riuniti gli scritti diversi, i quali sono pur legati da quell'armonia di sentimento e di pensiero che costituisce la geniale personalità dello scrittore francese.

Accenniamo brevemente la conferenza sul Van Dyck in Francia, già letta dall'autore la domenica del 13 agosto 1899 in Anversa, nella pubblica seduta dell'Accademia Reale di belle arti, per l'occasione delle feste del terzo centenario del grande fiammingo; e dopo aver segnalato il bellissimo saggio su Rembrandt, che fra tutti i più famosi pittori dei secoli passati è quello che maggiormente, ai giorni nostri, è stato ingigantito dalla gloria, ci piace indicare il capitolo: *Jean de La Fontaine et les artistes de son temps*, nel quale il Lafenestre, con acuta critica e con forma brillante, mostra da quale intima armonia di tutte le correnti ideali il grande favolista francese fosse legato ai più illustri pittori e scultori del suo tempo, e quale consentimento di concordi ispirazioni trovassero in lui

le immagini della bellezza e della grazia, quelle feste dell'arte, come egli le chiamava, che, dopo averlo accompagnato durante il lungo sogno della sua vita trascurata e pagana, illuminavano del loro sorriso la sua serena agonia di cristiano.

Ma sopra tutto ci piace di richiamare l'attenzione del lettore sul primo capitolo del volume del Lafenestre, intitolato: *Tizien et les princes de son temps*.

In mezzo agli altri pittori del suo tempo, Tiziano è essenzialmente e unicamente un artista. Assorbito assai presto dalle preoccupazioni dell'arte sua, trovando negli splendori della natura e nella realtà della vita gioie tanto intense da non aver bisogno di domandarne altre all'ebbrezza del sogno, così indifferente alla filosofia come alla politica, accettando da buon veneziano le cose quali si mostrano nella loro esteriore apparenza, e gli uomini tal quale essi sono, egli ignora le nobili inquietudini e le alte aspirazioni di Michelangelo. Bello, ben fatto, di alta statura, affabile, perspicace, prudente, il Vecellio possedeva tutte le qualità esteriori, tutte le seduzioni del veneziano, e nei suoi rapporti con i numerosi principi che gli affidarono le loro commissioni non portò l'insofferenza dello spirito irascibile del Buonarroti suo contemporaneo. Ma geloso della sua indipendenza, da buon diplomatico salvaguardando la propria libertà sotto quella bonomia patriarcale di un metodo di vita che sembrava tradursi nella semplicità antica della sua immaginazione, si ebbe le carezze di tutti, senza che alcuno riuscisse mai a sottometterlo. Considerando Tiziano sotto questo punto di vista, il Lafenestre studia le relazioni che lo legarono alla Corte di Ferrara, dove il grande artista dal duca Alfonso I d'Este, quarto marito di Lucrezia Borgia, fu impiegato in ogni sorta di fantasie.

Intanto il pittore veniva affermando il suo genio e il 20 di marzo del 1518, il giorno di San Bernardino, nella chiesa di Santa Maria dei Frari, si scopriva quell'*Assunzione*, nella quale i Veneziani potevano ammirare riunite insieme, secondo l'espressione di un contemporaneo, « la grandezza formidabile di Michelangiolo con la grazia e la bellezza di Raffaello e lo stesso colore della natura ».

La corrispondenza che a cominciare dal 1516 il Vecellio ebbe col duca Alfonso d'Este serve abbastanza bene a indicare la natura di quelle relazioni, nelle quali il pittore ricorre talvolta all'adulazione per guadagnarsi le grazie del Mecenate che, d'altra parte, si occupava delle sue commissioni non da semplice amatore, ma quasi da collaboratore.

Tiziano fu alle dipendenze del duca di Ferrara, non senza che qualche nube offuscasse la loro amicizia, fino al 1523, e in quell'anno passò presso il giovane marchese di Mantova, Federigo Gonzaga, che si mostrò caldissimo ammiratore di lui nella e sua protezione usò forse maggiore dolcezza e affabilità di Al-



fonso I d'Este. La prima commissione che Federico fece a Tiziano fu quella di un ritratto, e ancora prima che l'opera fosse finita fece pervenire al pittore un degno attestato della sua magnificenza. L'intervento dell'Aretino sembrò raffreddare un momento i rapporti fra l'artista e il Mecenate, ma in breve la primitiva cordialità fu ristabilita e da tutte le lettere di Tiziano al suo protettore traspira una viva riconoscenza, espressa in termini semplici e assai differenti dalle formule ossequiose delle quali più tardi si servirà nelle sue relazioni con i monarchi spagnuoli.

Non si sa con sicurezza l'occasione nella quale Tiziano fu presentato a Carlo V, ma, sebbene non se ne abbiano prove, sembra assai verosimile che l'incontro avvenisse nel 1529, nell'abboccamento che l'imperatore ebbe con Clemente VII a Bologna. Certo, nel 1530, per ordine di Federigo, il Vecellio si recava a Bologna per eseguire il ritratto della favorita del Covos, il primo segretario di Stato.

Morto il Gonzaga nel 1540, Tiziano eseguì il ritratto del duca di Urbino Francesco Maria, nominato generalissimo delle truppe della repubblica veneta, quello della duchessa Eleonora, sua moglie, e condusse a termine altri lavori, fra cui la *Bella* del palazzo Pitti e la *Maddalena* della stessa collezione.

Nel settembre del 1545, chiamato da Paolo III, Tiziano si reca a Roma, quindi, passando per Firenze, torna a Venezia, e nel 1547, invitato da Carlo V ad Augsburg, si dispone a partire per l'Alemagna.

I favori che il pittore aveva ricevuti in Italia erano niente a confronto di quelli di cui lo ricolmò Carlo V. Perciò non mancarono invidie e macchinazioni, ma Tiziano, per sua fortuna, possedeva tutta la fine diplomazia necessaria per manovrare in mezzo agli intrighi delle corti, e in breve si guadagnò l'animo di tutti.

Seguire il lungo periodo delle relazioni del Vecellio con l'imperatore sarebbe qui fuori di proposito, e ci condurrebbe a ripetere male quello che già il Lafenestre ha scritto tanto bene. Per ciò gioverà rimandare senz'altro il lettore al volume del critico francese, che qui mi è piaciuto soltanto di segnalare all'attenzione degli studiosi.

Poiche, fra tanta mole di inutile carta stampata, è bene distinguere subito i libri i quali non solo si raccomandano per l'autorità e per il nome dell'autore, ma hanno il pregio sovrano di quell'intimo equilibrio della forma, del pensiero e della cultura, che è fondamento necessario della eccellenza.

ARDUINO COLASANTI.

4.

Tecnica e pedagogia artistica.

MARIO MARTINOZZI: *Sull'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole secondarie clas-*

*siche*. Relazione di prova pratica. Modena, Vincenzi, 1900.

Il valoroso insegnante ha esposto il sommario delle lezioni di storia dell'arte impartite a studenti di Liceo, con l'intendimento di mettere il nuovo studio in relazione diretta sì con la cultura classica de' giovani, sì con quella derivante dagli insegnamenti affini. Il suo tentativo, precedente a quelli fatti a Bologna nella Scuola superiore femminile e a Milano nel R. Liceo, è degno d'ogni elogio. Allo schema delle lezioni si potrebbero apportare miglierie ed emende non poche, e lo sa, e lo sente lo stesso A.

Per esempio, non sembra possibile di associare in una lezione ai nomi di tanti maestri del bel cinquecento anche quello di Michelangelo da Caravaggio; nè scorrendo di Palma Vecchio si può dare come unico saggio dell'arte sua la *Madonna* della Galleria Borghese, quando altre e maggiori opere dell'artista sono state coronate dalla fama; nè trattando di ritratti del Dosso si può additare quello di Alfonso I della Galleria Estense, probabile opera di Battista del Dosso. Lo schema deve essere rigoroso in ogni sua parte, e comprendere quelle sole nozioni storiche che hanno profonde radici. Forse il programma meno esteso e la scelta del materiale più accurata servirebbero viemeglio agli scopi utili e belli dell'autore. Ad ogni modo, noi accogliamo con sincero plauso i suoi divisamenti e la notizia dell'opera nobilissima a cui attende per la diffusione della cultura artistica.

V.

*La Storia dell'arte italiana nelle scuole secondarie e normali*. Considerazioni di EGI-  
DIO BELLORINI. Cuneo, 1900.

Ancora un insegnante che guarda da un punto di vista pratico la istituzione di un corso di storia dell'arte nelle nostre scuole secondarie e classiche, e che, quantunque non si nasconda le difficoltà che a raggiungere lo scopo si troveranno grandissime, sente e proclama la necessità che sia dispensato il cibo dell'arte alla gioventù italiana. Nell'Istituto tecnico di Cuneo, l'A. si è provato ad insegnare « anche un po' di storia dell'arte », impartendo il suo insegnamento straordinario ne' giorni di festa; così come il Martinozzi a Modena ha impartito ben quaranta lezioni in soprannumero.

L'assiduità degli alunni, la loro attenzione costante ed alacre, ha confortato gl'insegnanti nel loro tentativo; e conforta noi il sapere ch'essi non abbiano guardato a sacrifici, a fatiche, per gettare i semi dell'educazione artistica nelle anime de' giovani.

V.

## 6.

**Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie, guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.**

EMILE BERTAUX: *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV. (Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane. Nuova serie, volume I).*

Trovare in un vicolo plebeo di una città misteriosa un antico monastero di monache e la loro chiesa, augusti un tempo per protezioni di principi e conservati attraverso i secoli dalla pietà delle reclusi, fino a che l'età nostra le cacciò e adoprò i vuoti locali ad usi volgari, trovare simili luoghi quasi dimenticati e con lo studio dare a essi, in nome dell'arte, un posto di onore fra i più celebri luoghi sacri decorati d'antiche pitture italiane, è impresa che sorriderrebbe alla fantasia di un poeta non che alla passione di un ricercatore erudito.

Tiene dal soggetto la presente opera del Bertaux tale una profonda ispirazione che la lettura ne è sommamente piacevole, almeno per chi sa gustare l'eloquenza dei fatti e delle ragioni chiaramente esposte e ordinate più delle belle frasi e delle discussioni trascendentali. Nella sagacia del metodo di scegliere un soggetto unico e ben definito e di trattarlo in ogni parte così da sciogliere ogni dubbio ed esaurire ogni fonte di ricerca, è questo primo volume della nuova serie dei documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane, veramente esemplare. La società napoletana di storia patria può essere contenta del primo volume che onora la sua biblioteca, perchè se gli altri che seguiranno saranno condotti con egual serietà di metodo, cesserà alla buon'ora il tristo gioco degli eruditi dilettanti che rovinano ogni più bell'argomento coi loro articoletti da giornale, colle loro vanitose polemiche che stancano e sfiduciano nell'inconcludente fare e disfare.

Vicino alla cattedrale napoletana nel Largo Donna Regina si erge sopra una pomposa scalinata una chiesa di stile barocco che porta il nome di « Santa Maria di Donna Regina ». Dietro all'abside di questo nuovo edificio rimane ancora una grande fabbrica, nuda e misera, sventrata e raffazzonata qua e là in tutti i modi: è l'antica chiesa angioina di Santa Maria Donna Regina che nasconde nel suo interno un vero tesoro di antiche pitture. Il Bertaux comincia a studiare l'origine del nome, che non deriva dalla presunta fondatrice, la regina Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II d'Angiò, come molti credettero, ma da una denominazione locale, come mostra una pergamena del 780 che parla del monastero che già allora esisteva col titolo di San Pietro del Monte di Donna Regina, la posseditrice del luogo. Segue l'enumerazione

delle più importanti fonti storiche, tra le quali una preziosa platea del monastero redatta nel 1707, preceduta da un interessante compendio della storia antica del luogo con riassunto di antichi documenti che più non esistono, platea scoperta dall'autore dell'Archivio di Stato di Napoli e pubblicata per intero nel volume.

Dopo i primi ricordi e la storia della regola monastica, di molto interesse è la protezione concessa dalla regina Maria, che, al contrario del marito Carlo II, tutto per i domenicani, era sommamente devota della religione francescana per amor della quale appunto fece ricostruire il monastero e la chiesa delle povere clarisse di Donna Regina. La regina Maria, pronipote di Santa Elisabetta d'Ungheria e madre di San Luigi, vescovo di Tolosa, glorie entrambi dell'ordine serafico, se non si rinchiuse da viva nel monastero francescano volle esservi sepolta da morta e largamente lo donò nel suo testamento. Dal Trecento ai giorni nostri l'A. racconta brevemente la storia di decadenza della chiesa monumentale, che, abbandonata dopo la costruzione della chiesa nuova e privata del mausoleo della regina protettrice, era rimasta interamente dimenticata fino al 1862.

Dopo quel tempo il Municipio ne fece cattivo uso e solo di recente è sorto il progetto di riaprire al pubblico il sacro edificio trasformato in museo municipale.

Strana e singolare è la disposizione interna della chiesa. Si divide in due metà: la prima con due piani, quello di sotto formato da tre navate, quello di sopra da una sola; la seconda metà succede alla prima senza transizione e consta di una sola navata che sale fino al tetto, seguita da un coro pentagonale. Erano due chiese sovrapposte ad un unico coro. La navata di sopra era riservata alle monache, quella di sotto aperta ai fedeli e dal coro unico lo stesso altare poteva essere veduto nello stesso tempo dalla doppia adunanza.

La tribuna, che in tutte le chiese di monache è riservata alle claustrali, qui diventa una intera navata che si estende come un prolungamento del monastero nel bel mezzo dell'edificio.

L'A. studia e spiega questo esempio unico di architettura confrontandolo con edifici claustrali che ad esso assomigliano.

Ma ben maggiore importanza ha nell'opera lo studio del grande ciclo di affreschi del Trecento che decoravano la chiesa con unità di concetto. Le monache dal coro vedevano sulla parete interna della facciata un immenso Giudizio finale diviso in tre parti dalle due alte finestre; in mezzo il giudice, a destra gli eletti in paradiso, a sinistra i reprobacci cacciati nell'inferno. Sulle pareti, divise in parecchi quadri, erano le storie della passione di Cristo, e della vita di tre sante care all'ordine francescano: Santa Caterina,



Santa Agnese e Santa Elisabetta. Seguendo la minuta descrizione degli affreschi e le belle tavole che accompagnano il volume, possiamo anche noi ammirare col l'autore. « la maestà del giudizio finale, la grazia squisita del matrimonio di Santa Elisabetta, la nobiltà del viso imberbe e giovanile di San Tommaso, in piedi accanto al venerato profeta Elia ». Gli affreschi offrono un grande interesse per l'iconografia storica, prodotto come sono di quell'arte religiosa e cortigiana fiorita a Napoli nei tempi angioini.

Il Bertaux, oltre che i santi francesi protettori della dinastia angioina, San Luigi re di Francia e San Luigi vescovo di Tolosa, e i santi ungheresi della consanguinea casa d'Ungheria, Santo Stefano, San Ladislao e Santa Elisabetta, seppe scoprire nella serie dei beati che muovono al cielo le figure della regina Maria, della di lei sorella Elisabetta, della prima nuora Violante non che la figura del re Carlo II, del quale questo è l'unico ritratto che si abbia. L'A. fa giustamente notare negli affreschi certi « dettagli che si possono credere unici nella rappresentazione figurata delle scene evangeliche, come la Madonna che attacca essa stessa il panno attorno ai fianchi del Figlio spogliato dai soldati, ovvero come l'anima di Cristo che dalla Croce ritorna colla forma visibile dello Spirito Santo nel grembo del Padre ». Nè lascia di osservare con quale minuzia seguano gli artisti nella loro riproduzione il racconto delle storie di Santa Elisabetta, di Santa Caterina e di Santa Agnese, non tralasciando alcuna indicazione della Leggenda aurea.

Secondo gli evangeli autentici e gli apocrifi, abbiamo qui, esempio forse unico nell'iconografia medioevale, rappresentate una per una tutte e dodici le apparizioni di Cristo dopo la risurrezione. Questa minuzia e prolissità nel raccontare, e l'amore per li ornamenti e la grazia delle figure portano l'autore a vedere in questi lavori riflessa l'indole dell'arte senese, e con un dottissimo ragionamento, escludendo ogni idea contraria, dà forza di sicurezza a questa opinione. Chi volesse conoscere con quanta serietà di metodo sia condotto il presente lavoro non avrebbe che a leggere le bellissime pagine che l'A. dedica a Giotto e ai giotteschi, definendone la precisa natura, perchè giustamente egli dichiara che significa non comprendere il maestro fiorentino il ridurre ad una parola vuota di senso il nome di colui che fra tutti è stato uno spirito eletto e una personalità dominatrice. A chi aveva leggermente classificati gli affreschi di Donna Regina per giotteschi egli contrappone lo studio della natura del grande fiorentino e con un minuto raffronto iconografico tra le opere di questo maestro e gli affreschi studiati mostra tutta la diversità che è tra la scuola di Giotto e la scuola senese.

Lungo sarebbe seguire tutto il ragionamento dell'A. che non solo al suo speciale argomento, ma porta

luce su molte questioni d'indole generale; ci accontenteremo di riassumerne le conclusioni.

I particolari degli affreschi che non trovano riscontri nei lavori di Pietro e di Ambrogio Lorenzetti possono trovarli in quelli di Duccio o direttamente nell'arte bizantina. I pittori di Donna Regina sono di carattere narrativo anzichè drammatico, come i pittori senesi che non hanno subita l'influenza di Giotto; « e fanno mostra di quella ricerca dei particolari famigliari e pittoreschi, di quel senso delicato piuttosto che potente della vita e del movimento, di quella indifferenza per l'espressione dei pensieri gravi e profondi che permettono di distinguere nel Trecento i pittori senesi discepoli di Duccio e di Simone Martini dai pittori fiorentini e seguaci di Giotto ». Per ciò l'A. fissa a questi artisti un posto nella storia fra Duccio e Pietro Lorenzetti. Dallo studio delle foggie dei vestiti l'A. trae buon argomento a porre l'esecuzione degli affreschi prima del 1340, e dal confronto con altri dipinti nella cappella di San Lorenzo nel Duomo, che rivelano la stessa mano, è condotto a portarne l'inizio non lungi dal 1320.

Il mausoleo di Maria d'Ungheria, di Tino di Camaino da Siena è naturalmente studiato a parte nell'opera, e l'A., oltre a confrontarlo cogli altri monumenti napoletani attribuiti a lui, cerca di determinare meglio la figura di questo scultore collo studiare anche le altre opere attribuite a lui e alla sua scuola. È notevole che l'A. discorda dall'opinione messa avanti da I. Benvenuto Supino e comunemente accettata, che del mausoleo dell'imperatore Enrico VII a Pisa facciano parte i due celebri gruppi: l'allegoria di Pisa colle quattro Virtù e il Cristo con i quattro Evangelisti, prima erroneamente attribuiti a Giovanni Pisano e confusi tra i frammenti del pergamano famoso.

Queste statue non sarebbero opera di Tino; mentre a far parte del mausoleo che egli scolpì di sua mano dovrebbero essere poste alcune statue riunite nel Camposanto pisano (lato nord) rappresentanti l'una l'imperatore seduto colla corona in testa; e le altre quattro più piccole, due per due, a lato della statua più grande, tre laici ed un chierico che volgono la testa verso l'imperatore.

Comunque sia di ciò, è certo che dallo studio del Bertaux anche la figura dello scultore senese risulta più definita, e tutto è qui raccolto e ordinato a mettere in mostra la grande importanza che al principio del Trecento ebbe in Napoli la scuola senese, della quale forse lo scultore della corte angioina fu il capo e il maggior promotore.

In un ultimo capitolo abbiamo la descrizione e lo studio delle opere del quattrocento e del cinquecento che si trovavano nella chiesa, le sculture delle antiche cappelle, la soffitta di legno scolpito e dipinto, opera della scuola di Pietro Belverte da Bergamo, non che il bellissimo pavimento di maiolica che fu trasportato

parte al Museo di San Martino, parte al Museo artistico-industriale.

Insomma, dopo l'opera del Bertaux, il restauro e l'ordinamento a museo della chiesa di Santa Maria Donna Regina deve essere domandato da chiunque ha senso d'arte: sarà uno di quei temi dove l'anima umana riposa in pura contemplazione, e fra il tumulto della vita napoletana, dove le passioni come i colori sembrano di fuoco, le dolci scene disegnate coll'ocra gialla, dove tutto è dolcezza e sorriso, poveranno negli animi la serena, mite e ridente visione della vita quale apparve all'animo e fiori dai pennelli dei pittori senesi, e sarà uno dei contrasti più belli di quanti sono in questa nostra Italia così multiforme, così diversa nella bellezza.

GINO FOGOLARI.

*Catalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main*, im Auftrag der Administration des Institutes bearbeitet von HEINRICH WEIZSAECKER Erste Abtheilung: *Die Werke der älteren Meister von vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert*. Frankfurt am Main, A. Osterrieth, 1900.

Il catalogo è fatto con ogni diligenza; e le opinioni spesso discordi della critica moderna sono state vagliate dall'A. con ogni cura. Troviamo, sin dal principio, dato ad Amico Aspertini, secondo la giusta asserzione del Morelli, il ritratto che portava il nome di Francesco Francia; e poi al Bonsignori il *Santo Apostolo* assegnato al Mantegna; al Parmigianino, il ritratto di signora attribuito ora a Paris Bordone, ora a Sebastiano del Piombo; a un copiatore di Dosso Dossi il *Santo Cavaliere*, che era indicato come opera di Giorgio Barbarelli, detto il Giorgione.

Questo ci mostra come l'A. abbia saputo togliere attribuzioni che non reggevano alla critica, e sostituirle col coraggio, che viene dallo studio diretto e continuo delle opere d'arte. Con lo stesso coraggio avrebbe dovuto togliere addirittura il nome del Correggio alla *Madonna*, n. 22 a; dare almeno ad un veneto piuttosto che a un lombardo la *Santa Caterina*, n. 20; mettere innanzi il nome di Botticini seniore per il quadro, che giustamente ha tolto al Pesellino e dato alla scuola del Verrocchio. Ad ogni modo, l'A. ha riassunto sempre per ogni quadro le attribuzioni che si sono avvicendate, citate scrupolosamente le fonti da cui derivano, e, ad un tempo, ha richiamato i quadri sparsi per le Gallerie d'Europa aventi affinità e somiglianze con quelli dell'Istituto a cui è degnamente preposto. Per dimostrare come abbiamo attentamente esaminato l'ottimo catalogo, ci sia permesso di correggere la iscrizione del quadro di Fra Barnaba. Invece di: † *barnabas de mutina pinxit*

*m(ENSE) 1)annu(RIO) MCCCCLXVII*, proponiamo di leggere: † *barnabas de mutina pinxit in ianua MCCCCLXVII*. Genova conserva parecchie opere del pittore, che stette certamente nella Liguria e in Piemonte. E questo spiega come Fra Barnaba indicasse il luogo ove dipinse. La interpretazione *in annum* data da Crowe e Cavalcaselle, e l'altra suindicata *mense ianuario* non reggono, anche perchè non conformi alle formule consuete delle firme degli artisti. Fra Barnaba lavorò a Genova tra il 1467 e il 1470.

A. V.

7.

**Album, guide e resoconti di esposizioni, cataloghi di vendite pubbliche, bollettini di società, atti di congressi.**

ΣΤΡΩΜΑΤΙΟΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ: *Mitteilungen dem zweiten internationalen Congress für christliche Archaeologie zu Rom, gewidmet vom Collegium des deutschen Campo Santo*. Rom, 1900 (pag. 131, con illustrazioni e IV tavole).

È una raccolta di otto articoli di archeologia cristiana scritti da membri del Collegio del camposanto dei Teutonici in Roma, offerta al Congresso tenutosi recentemente.

Nel primo, monsignor De Waal discorre colla consueta dottrina di alcuni pii ricordi dei pellegrinaggi medievali in Roma: degli olii santi dei sepolcri dei martiri, delle chiavi delle Confessioni di San Pietro, di San Paolo e di San Lorenzo, delle medaglie di piombo coll'effigie degli apostoli, delle medaglie col Volto Santo, ecc.

Segue il prof. Baumstark, che pubblica la traduzione siriana della *Didascalia Apostolorum*, della seconda metà del secolo VI, conservata nel Museo Borgiano.

Il reverendo C. M. Kaufmann descrive molto accuratamente alcuni tessuti egiziani che si conservano nel bel Museo cristiano annesso al Camposanto, e ce ne dà qualche riproduzione assai riuscita.

Il dott. Kirsch presenta un ampio studio sull'anno della morte di Santa Cecilia, avvenuta, secondo egli ritiene, non sotto Marco Aurelio e Commodus, ma sotto Settimio Severo.

Joseph Zettinger discorre della celebre immagine di Gesù Cristo che è nella basilica di Santa Prassede e che la leggenda vorrebbe donata dall'apostolo Pietro al senatore Pudente. Egli lo ritiene lavoro bizantino del X secolo incirca.

Il sig. Schneyder tratta della rappresentazione del calice eucaristico negli antichi epitafi cristiani di Roma, e del suo significato nella simbolica sepolcrale.

Ma gli scritti di cui più importa dare un cenno meno sommario, come quelli che più direttamente si riferiscono alla storia dell'arte, sono quelli dello Stegensek e del dott. Wiegand. Lo Stegensek fa og-



getto di studio accurato un altare scolpito che è in Santa Maria del Priorato sull'Aventino, e che contiene varie reliquie di Santi, tra cui, principalmente, il capo del martire san Savino, morto nel 301 e sepolto presso Spoleto. È molto interessante per le decorazioni che presenta su tre lati: più particolarmente ricca è la fronte, che ricorda motivi di cippi sepolcrali romani e di altari cristiani de' primi tempi imitati da quelli. Dopo un'accurata descrizione viene all'esame stilistico, mettendo a confronto l'altare con altro monumento nella chiesa stessa, e con lavori di consimile decorazione che sono in Santa Maria in Trastevere, e che appartengono certamente alla metà circa del x sec. Osservando più particolarmente la decorazione a tralci di vite e paragonandola con quella che si trova sui marmi di Santa Sabina e di Santa Maria in Trastevere, ch'egli ritiene dello stesso tempo, ne deduce che l'altare deve essere opera del secolo x, basandosi perciò anche sulla paleografia dei caratteri epigrafici. A rincalzare l'esame stilistico sono opportunamente richiamate anche ragioni storiche. Verso la metà del secolo x, un duca di Spoleto, appartenente alla famiglia d'Ivrea, trasportava in quella città il corpo di san Savino, e può ben darsi che in quella occasione, come spesso accadeva, la testa del martire si trasportasse altrove. Di più, proprio verso la metà di quel secolo, Alberico signore di Roma cedeva il suo palazzo sull'Aventino ai benedettini cluniacensi, perchè ne facessero un monastero. Ed è ben probabile che in quel tempo appunto s'ottenesse il capo del martire e i monaci facessero eseguire l'altare per riporvelo. Lo spazio lasciato per l'iscrizione mostra che fu lavorato appositamente.

\* \* \*

Della porta di bronzo della basilica di San Paolo molti hanno discusso, dall'Ugonio fino ad oggi, ma lasciando parecchio a desiderare, anche perchè si può dire non si abbiano altre illustrazioni oltre quelle, vecchie e inesatte, del Ciampini, del D'Agincourt e del Nicolai. Assai opportunamente, dunque, il dott. Wiegand, già noto per un recentissimo studio sulla porta di Santa Sabina, promette una speciale pubblicazione su quell'insigne monumento d'arte bizantina, ed intanto dà qui, come saggio, alcune sue osservazioni.

Dopo aver descritta accuratamente la porta, toccando della questione circa l'ordine delle rappresentazioni, egli pensa non si possa oggi emettere un'affermazione fondata. Tuttavia inclina a credere, contro il Grisar, che l'ordinamento quale era prima dell'incendio della basilica, sia l'originario, poichè già lo si trova in un manoscritto barberiniano del 1636. Vero è che lo schizzo dell'Ugonio, sul quale il Grisar si fonda, è anteriore di 40 o 50 anni, ma, secondo il Wiegand, esso non è tale che se ne possa trarre nessuna conclusione certa: dà l'impressione d'esser quasi -atto a memoria, e più badando alle iscrizioni — che

maggiormente importavano all'Ugonio — che non alle composizioni. Di più, pare al Wiegand che i dati dell'Ugonio nemmeno corrispondano alla ricostruzione del Grisar.

Venendo a discorrere della tecnica della porta, che è quella del *niello*, giustamente l'autore ne rileva la grande importanza, e ne descrive minutamente i procedimenti. Le architetture del fondo, le montagne, le vesti, le pieghe, ecc., sono segnate a contorno con linee incise, riempite poi d'altra materia. Dei volti e delle parti ignude de' corpi non furon segnati i contorni, ma scavato interamente il metallo corrispondente, e l'incavo riempito, di smalto secondo alcuni, e secondo altri di piastrine d'argento su cui poi erano graffiti i contorni: cosa che appare più probabile per qualche traccia di argento che ancora si scopre qua e là. Una tecnica siffatta, oltre a non prestarsi alla decorazione monumentale, non aveva in sè qualità tali da essere molto applicata: col tempo, il bronzo e l'argento s'oscurivano sì da non distinguersi più l'ornamentazione dal fondo. Ond'è che non durò molto, e negli artisti italiani ebbe poco seguito: gli esempi che se ne hanno sono quasi tutti di provenienza bizantina, e tra questi uno de' più insigni è appunto la porta della basilica ostiense.

La quale pare all'autore non sia stata sin qui convenientemente apprezzata; fors'anche per lo stato in cui si trova, dovuto non tanto — come i più credono — all'incendio famoso che distrusse la basilica al principio del secolo, quanto all'azione del tempo e alla mano dell'uomo. Alla maggior parte de' critici le rappresentazioni figurate sulla porta apparvero opera di decadenza; il Wiegand vi riscontra invece qualità di composizione e d'esecuzione che sono tra le migliori dell'arte bizantina. I personaggi, quanti strettamente abbisognano alla rappresentazione, e non per imperizia dell'artefice, ma per senso, ancor tutto classico, dell'insieme e dell'armonia. Le figure, dignitose; vario e ricco il panneggio; accennate abilmente con pochi tratti le pieghe.

L'autore chiude il suo studio diligente prendendo in esame le scene della vita di Cristo, di cui pubblica due illustrazioni, rettificando e completando le riproduzioni inesatte date finora.

GIULIO BARIOLA.

8.

**Periodici:** *Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.*

*Annuario dei Musei prussiani (Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen).* Berlino. Vol. XX, fasc. 1°. Pag. 1.

WILHELM BODE: *Luca della Robbia.* — Dopo avere fatta una breve ma severa critica del libro di Marcel

Reymond: *Les della Robbia*, maravigliandosi della sicurezza colla quale l'autore francese ha rovesciato tante e poi tante cose che i suoi predecessori, in questo argomento, avevano affermato solamente dopo studi lunghi e coscienziosi, il Bode viene senz'altro all'opera di Luca della Robbia.

Il primo lavoro sicuro di Luca è la *Cantoria* del Duomo di Firenze, commessagli nel 1431; quest'opera si risente dell'influenza di Donatello. Vengono poi i due altari per le cappelle dei Santi Pietro e Paolo nel Duomo ed i medaglioni del campanile di Giotto, che non sono imitati dai rilievi delle porte donatelliane a San Lorenzo, ma derivano da modelli schiettamente medievali.

Il tabernacolo di Peretola è del 1442, e del 1465 sono le porte della sagrestia nuova del Duomo. Prima di avere la commissione di questo lavoro Luca aveva già messo mano alla lunetta colla *Risurrezione del Cristo* che sta sopra la sagrestia di Santa Maria del Fiore. Di fronte eseguì poi, nel 1448, l'*Ascensione*.

Queste sono le due prime opere di terracotta datate, però la perfezione della tecnica mostra che certo il maestro doveva averne fatte già parecchie altre.

Per poter scegliere, fra la quantità straordinaria di terrecotte robbiesche, quali siano quelle di Luca, l'unico mezzo è il paragone colle opere di marmo e di bronzo del maestro.

Altre terrecotte datate di Luca sono: per il Duomo di Lucca, nel 1451 due angioi inginocchiati con candelieri; la lunetta sopra la porta di San Domenico ad Urbino del 1449.

Molte poi sono le opere sicure non datate con documenti:

Le due lunette colla Vergine ed il Bambino, l'una che probabilmente è anteriore al 1443, in Via dell'Agnolo, l'altra nel Museo del Bargello.

Del 1448 è il soffitto a cassettoni nel Tabernacolo di Michelozzo a San Miniato. Fra il 1461 ed il 1466 è poi da porsi il soffitto della cappella sepolcrale del cardinale Giovanni di Portogallo.

Per la decorazione della cupola del Cappellone dei Pazzi, Luca si servì certamente dell'opera di suo nipote Andrea. Le differenze di stile e di forma che si riscontrano qui fra le figure degli *Evangetisti*, robuste, e quelle degli *Apostoli*, alquanto più deboli, sono da attribuirsi al lungo tempo durante il quale Luca vi lavorò. Gli *Evangetisti*, con quel certo che di gotico nel disegno, sono da porsi fra le prime opere di Luca, i dodici *Apostoli* sono invece tardi.

Opera di allievi del maestro settantacinquenne deve essere il soffitto di una cappella in San Giobbe di Venezia, decorata circa nel 1475.

L'autore parla poi di alcune opere minori attribuite dal Vasari a Luca, come gli stemmi delle *arti* ad Orsanmichele e lo *studio* di Piero de' Medici.

È merito dei signori Garucci ed Allan Marquand di avere ritrovato alcune importanti opere di Luca nella chiesa dell'Impruneta presso Firenze. Si tratta della decorazione parziale dei due grandi baldacchini di marmo di Michelozzo. Queste decorazioni consistono nei rilievi colle figure di San Paolo e di San Marco ai lati dell'altare della Madonna, e nell'intero altare tutto di terra cotta invetriata, coi Santi Giovanni Battista ed Ambrogio.

Probabilmente tutto ciò fu fatto nell'anno 1460.

Prima di passare alla descrizione di altre opere che possono assegnarsi a Luca per virtù di confronti, l'A. si ferma ad esaminare le differenze fra le Vergini di Luca e quelle di Andrea; differenze di stile e di esecuzione.

Delle Madonne col Bambino, che ancora conservansi in Italia, la più antica è probabilmente quella dell'Ospedale degli Innocenti; essa è molto simile a quella di Orsanmichele.

Parecchie altre Madonne di questo genere di Luca sono nel Museo del Bargello e fra esse la più bella è la *Vergine del roseto*, che deve essere opera circa del 1450. Simile alla Madonna del Roseto è la *Vergine dalla pera*. E qui l'A. si ferma ad esaminare minutamente i vari tipi di Madonne, aumentando di parecchi numeri l'elenco fatto dal Reymond delle opere di Luca in Italia.

Secondo il Reymond non c'è alcun rilievo colla Madonna che possa attribuirsi a Luca, il Bode invece rivendica al grande artefice il rilievo a stucco colla Vergine, ch'è ora nel Museo Ashmolean ad Oxford. Un'altra Madonna di Luca è nella collezione della signora André a Parigi e due altre sono in America, a Boston ed a New-York. Bellissima è poi l'*Adorazione* del signor Foulc a Parigi.

Fra le molte opere notate qui dal Bode citerò tre bellissime Madonne di Luca di cui egli dà la riproduzione e che si conservano nel Museo di Berlino.

Poi l'A. viene a parlare di Luca della Robbia come ritrattista e pubblica le riproduzioni di due belle teste di giovinetti che si conservano l'una nel Museo di Berlino, l'altra nella collezione del principe Liechtenstein a Vienna.

Da ultimo finalmente egli descrive quella *Visita-zione di Maria a Santa Elisabetta* in San Giovanni fuorcivitas a Pistoia, già attribuita al debole pittore Fra Paolino, e che per profondità di sentimento è certo fra le opere migliori del più grande dei della Robbia.

— Pag. 33.

C. VON FABRICZY: *Un'opera giovanile di Bernardo Rossellino* (1° articolo). — L'A. parla dapprima delle sculture che ornano la parte superiore della facciata dell'Oratorio della Misericordia in Arezzo.

Queste sculture, secondo il Vasari, dovevano at-



tribuirsi a Niccolò di Pietro Lamberti, mentre ora per i documenti trovati dal professor Ubaldo Pasqui non possono attribuirsi ad altri che a Bernardo Rossellino. Ora il Fabriczy ha scoperto pure ad Arezzo un'altra opera giovanile di Bernardo.

Si tratta di un rilievo d'altare in terracotta coll'*Annunciazione*, che un tempo era nell'antica cattedrale, distrutta nel 1561 per ordine di Cosimo I, e che ora si conserva nel nuovo Duomo.

L'altare porta come data di consacrazione il 1433 e ciò ci dimostra che Bernardo aveva finito la graziosissima scultura prima di principiare il suo rilievo per la *Misericordia*, quindi la terracotta del Duomo di Arezzo è l'opera più antica che si conosca della mano del Rossellino. Vicino per tempo a questa scultura è il tabernacolo di Bernardo nel coro della Badia ad Arezzo.

Opere invece più tarde sono il tabernacolo fatto per Santa Chiara di Firenze, ora nel Museo del South Kensington di Londra ed il sepolcro di Orlando dei Medici nella chiesa dell'Annunziata a Firenze.

L'A. si ferma anche su molte altre opere del Rossellino, ma purtroppo non mi è possibile di riassumere l'articolo nelle sue parti principali.

— Fasc. 2°. Pag. 99.

C. VON FABRICZY: *Un'opera giovanile di Bernardo Rossellino*. (Seguito). — L'A. pubblica un prospetto cronologico della vita e delle opere di Bernardo Rossellino, una serie di notizie d'archivio che si riferiscono ai lavori dello scultore per la facciata della *Misericordia* d'Arezzo ed un elenco dei pagamenti di opere dello scultore.

*Gazette des Beaux-Arts* Parigi, 1° maggio 1900.  
Pag. 382.

LUCIEN MAGNE: *Le arti all'Esposizione universale del 1900: l'architettura*. — L'A., dopo aver parlato dei palazzi dei Campi Elisi, passa ai palazzi forestieri che sono costruiti lungo la Senna. Del palazzo dell'Italia egli scrive: « Il padiglione italiano attira gli sguardi colle sue cupole dorate, che ricordano quelle di San Marco di Venezia e di Sant'Antonio a Padova. Esso attira gli sguardi e fa impressione colle sue guglie traforate ed i suoi finestrini imitazioni della celebre *Porta della Carta*, colla ricchezza apparente dei suoi falsi marmi imitati con lo stucco e col colore. Credo che sarebbe stato preferibile il colore sincero dello stucco a queste pitture che non ingannano alcuno e lasciano nei visitatori la sgradevole impressione del falso e del finto ».

— Pag. 406.

HERBERT COOK: *I lesori dell'arte italiana in Inghilterra*. (Seguito). — Raffaello e la sua scuola: *La piccola Madonna* del conte Cowper a Panshanger House

è probabilmente del 1505 ed una delle prime opere fatte da Raffaello a Firenze.

Il disegno della figura ricorda in tutto l'arte di Timoteo Viti, mentre il paesaggio è misto d'influenze fiorentine e di ricordi perugini.

Nella stessa collezione è una seconda *Madonna* di Raffaello colla data del 1508. Questa mostra già l'influenza di Leonardo e di Fra Bartolomeo.

L'A. non crede che in queste due Madonne come pure in quella di Bridgewater House a Londra si possano trovare tracce di lavori degli allievi di Raffaello.

Del tempo romano del gran maestro è la *Madonna col Bambino* di Miss Natkinson di Londra. L'A. pubblica poi le due Madonne cosiddette *dei Candelabri*, ambedue attribuite a Raffaello e conservate in due collezioni private inglesi. Egli non pronuncia il suo giudizio, ma crede però che in tutti e due i quadri siano tracce di lavori d'allievi.

In seguito egli pubblica le riproduzioni di due quadri di Perin del Vaga. Il primo è la *Natività*, conservata nella collezione di Sir Francis Cook a Richmond, che può considerarsi come il capolavoro del maestro, il secondo la *Sacra Famiglia* della collezione del conte Northbrook di Londra.

— Pag. 425.

MARCEL REYMOND: *I principi dell'architettura del Rinascimento*. (Seguito). — Dopo il suo ritorno da Roma, Donatello decorò di sculture il pulpito esterno del Duomo di Prato, architettato da Michelozzo. In quest'opera Michelozzo s'era mostrato più ardito novatore del Brunellesco, che nel 1430, costruendo il cappellone dei Pazzi non faceva che ripetervi i motivi già trovati per la sagrestia di San Lorenzo.

Sul finire della sua vita, il Brunellesco metteva mano alla navata di San Lorenzo e, lasciate da parte le volte gotiche e romaniche, tornava al soffitto in legno delle antiche basiliche, che era il solo atto ad essere sopportato da colonne. Gli altri architetti non lo seguirono.

Nel 1440 Michelozzo costruiva il Noviziato presso Santa Croce, erigendovi quella celebre porta per cui si entra in chiesa e che per la forma nuova segue subito quella del cappellone dei Pazzi.

Ora fra il 1438 ed il 1439 Donatello e Luca della Robbia terminano le loro cantorie, tutte e due piene di novità architettoniche. Non mi trattengo qui a riassumere la larga critica che l'A. fa alla ricostruzione che il Del Moro ha fatto della cantoria di Luca. Egli desidererebbe che la si scomponesse e si ricostruisse secondo i nuovi progetti del Castellucci.

*Zeitschrift für bildende Kunst* Lipsia-Berlino, maggio 1900. Pag. 171.

GUSTAVO FRIZZONI: *Il nuovo ordinamento del Museo Poldi-Pezzoli a Milano*. — Dopo avere grande-

mente lodato la nuova disposizione delle opere d'arte nel Museo, l'A. accenna ad alcune delle cose principali come il *Cristo* di Andrea Solario e la *Madonna col Bambino* di Giovanni Antonio Boltraffio, che gli ricorda la cosiddetta *Madonna del Donatore* nel convento di Sant'Onofrio a Roma, e l'A. si maraviglia che nella nuova edizione del *Cicerone* di Giacomo Burkhardt l'affresco sia attribuito al Bramantino.

Il Frizzoni parla poi della *Madonna col Bambino e l'agnello* e ne dà una buona riproduzione. Egli dice che non sa decidersi se debba attribuirlo a Cesare da Sesto od a Giampietrino, come voleva il Morelli, però sotto alla riproduzione pone il nome di Cesare da Sesto.

Bellissimi sono i tondi di Bartolomeo Montagna, fissi su di un cassone.

L'A. dà poi anche la riproduzione della *Madonna* di Andrea Mantegna e prega i lettori di osservare specialmente la cornice che la inquadra e che non è che una riproduzione di un originale del quattrocento.

Un piccolo dipinto di Cosmè Tura, colla rappresentazione di un vescovo, s'accosta molto alla *Madonna* di palazzo Colonna, pubblicata da Adolfo Venturi nell'*Archivio storico dell'Arte*.

Da ultimo l'autore parla di un ritratto di monaco pingue, che fa riscontro ad un San Michele della Galleria Nazionale di Londra. Nei due dipinti c'è qualcosa che s'accosta alla maniera severa di Pier della Francesca, ma però l'A. non sa se debba attribuirli al maestro od al suo scolaro Fra Carnevale.

*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1900, fascicolo 1°. Pag. 1.

RICHARD FÖRSTER: *Ancora della Galatea di Raffaello*. — La questione se la figura principale dell'affresco di Raffaello alla Farnesina rappresenti Galatea o Venere non data dall'altro giorno e valentissimi storici dell'arte ne hanno discusso. Eugenio Müntz ed Ermanno Grimm credono che la donna sulla conchiglia rappresenti Venere e che sia Galatea invece quell'ninfa a sinistra che sta fra le braccia di un tritone.

Il Grimm scrive che in fin dei conti sulla Galatea c'è poco da discutere perchè è tanto rifatta che non vi si scopre di autentico che il contorno. Ora ciò ha poco da fare coll'interpretazione del soggetto.

Quanto all'obiezione ch'egli muove dicendo che il Polifemo per essere in un campo separato dall'affresco non ha nulla a che fare colla donna della conchiglia, essa non ha valore se pensiamo come sia stato comune in arte il mezzo di dividere le scene in campi diversi. Raffaello trovò che il Peruzzi già aveva coi suoi pilastri fatto lo spartito delle pareti e dovette acconciarsi e distribuirvi la sua composizione.

Così pure l'A. non crede sia vero che gli sguardi di Polifemo e di Galatea non s'incontrino; la bella donna fissa gli occhi in quelli del ciclope.

*L'Arte*. III, 37.

Il Grimm scrive poi che se Polifemo fosse stato posto da Raffaello in corrispondenza con Galatea questi non avrebbe poi messo fra i due il tritone che suona nella conca marina, togliendo alla bella donna di poter sentire il canto del suo amatore.

Ora anche Carlo Maratta dipingendo lo stesso soggetto, non si peritò di porre lo screanzato tritone al posto di terzo incomodo.

Il Grimm crede che la donna nella conchiglia non sia altri che Venere che viaggia sul mare, secondo la favola d'Apuleio.

Il voler trovare un nesso di soggetto fra le pitture della loggia di Galatea e quella di Psiche non è giusto perchè anche decorativamente le due loggie appaiono assolutamente diverse e separate.

È strano poi che il Grimm, il quale dice che la Venere nella conchiglia deriva da Apuleio, voglia poi trovare la spiegazione di Galatea fra le braccia di Polifemo camuffato da tritone, in una poesia del Pontano.

L'A. combatte pure l'opinione del Wickhoff che crede che per questa pittura Raffaello si sia ispirato al *Ciclope* di Filostrato; egli ritiene che Raffaello non possa avere conosciuto quest'opera.

Il Förster crede, e secondo me giustamente, che l'ispirazione per la sua Galatea l'Urbinate sia andata a cercarla più vicino e cioè in quella *Giostra* del Poliziano da cui tanti artefici trassero argomenti, e proprio in quei versi dove il poeta descrive il canto di Polifemo:

La bella ninfa con le suore fide  
Di sì rozo cantar vezosa ride.

— Pag. 12.

KARL WOERMANN: *Nolizie e documenti piacentini sulla Madonna Sistina di Raffaello*. — Il Vasari scrive d'aver visto questo dipinto di Raffaello nella chiesa di San Sisto a Piacenza. Le lettere del pittore Carlo Cesare Giovannini, che fu consigliere dell'abate bolognese Giambattista Bianconi nell'affare della vendita del quadro, confermano la sua provenienza da Piacenza, ma queste notizie hanno il difetto d'essere tutte di una persona. L'A. enumera alcune fonti locali piacentine che possono mirabilmente servire a conoscere la storia del quadro, come l'operetta scritta da Don Felice Gasero nel 1593 sul convento di San Sisto di Piacenza e la cronaca inedita di Pier Maria Colombo (dal 1745 al 1754).

L'A. pubblica ora qui per la prima volta alcuni documenti originali di capitale importanza per questo argomento.

Il primo è una lettera del 1753, in cui l'abate ed i monaci di San Sisto di Piacenza chiedono a Papa Benedetto XIV il permesso di poter vendere un *quadro di Raffaello di Urbino, esistente nella chiesa di San Sisto, per cui viene al medesimo Monastero offerto l'ec-*



cellente prezzo di scudi ventiquattromila oltre una copia del quadro...

Segue il permesso papale datato ai 27 di marzo del 1753:

«... Concedimus Oratoribus, ut pro pretio sculorum viginti quatuor millium m' tae romanae celebrem Raphaelis Urbinate Tabulam in eorum Ecclesia existentem vendere possint...».

L'abate Bianconi di Bologna, il mezzano dell'affare, chiese inoltre il permesso al duca Francesco, signore di Parma e Piacenza, che rimise la cosa al Supremo Consiglio di Piacenza. Il presidente di questo consesso, conte Alberto Scribani-Rossi, si oppose alla vendita.

Il Woermann pubblica la relazione del conte, e da essa si apprende che la Madonna Sistina stava appesa proprio nel mezzo dello sfondato del coro, dove ora è la cattiva copia.

Il duca proibì allora ai monaci di vendere il dipinto, ma purtroppo si lasciò poi piegare dalle insistenze di Augustò III, duca di Sassonia e re di Polonia, dette il permesso ed il capolavoro partì per Dresda.

— Fasc. 2°. Pag. 85.

C. VON FABRICZY: *Nuove notizie sulla vita e sulle opere di Niccolò d'Arezzo*. — Lo Schmarsow fu il primo a riconoscere nella statua di San Luca Evangelista, esposta nel cortile del Bargello a Firenze, caratteri di somiglianza colle opere di Niccolò d'Arezzo e specialmente col suo San Marco in Santa Maria del Fiore.

Infatti il San Luca del Bargello ornava già una delle nicchie di Orsanmichele e dovette cedere il posto alla statua di Giambologna che l'Arte de' Giudici e Notai vi pose nel 1601.

Ora il Fabriczy ha scoperto documenti che provano che il San Luca del Bargello è veramente la statua di Niccolò d'Arezzo, che un tempo stava entro una delle nicchie di Orsanmichele.

Difatti neli *Atti del Proconsolo*, conservati nell'Archivio di Stato di Firenze, si trova notato che la statua fu allogata a *Nicholao pieri vocato pela de Lambertis*, fra il 10 di novembre del 1403 ed il 31 marzo del 1404.

Da questi documenti poi si ricavano notizie importanti che dimostrano che Niccolò d'Arezzo lavorò già nel 1419 a Venezia dirigendo le opere di ornamentazione della facciata di San Marco, per cui il doge Tommaso Mocenigo l'aveva più volte richiesto alla Signoria di Firenze ed a Paolo Guinigi, signore di Lucca.

*Revue de l'art chrétien*. Marzo 1900. Pag. 54-

F. DE MELV: *Le reliquie di Costantinopoli*. (1° articolo).

— Pag. 93.

GERSPACH: *Appunti di viaggio nell'Umbria*. (1° articolo). — Non è che una rapida corsa attraverso le città ombre e non contiene notizie interessanti per gli studiosi.

L'articolo è illustrato da molte e cattive riproduzioni.

— Pag. 116.

BARBIER DE MONTAULT: *Il tesoro della chiesa di Sant'Ambrogio in Milano*. (1° articolo). — L'A. parla brevemente della stoffa che tappezza l'interno dell'altare d'oro. Egli la crede persiana e del secolo XIII, ma si rimette completamente al giudizio degli archeologi specialisti.

— Pag. 205.

GERSPACH: *L'Umbria. Appunti di viaggio*. — Non è veramente che una serie di appunti, dirò così a volo d'uccello, e l'A. spesso si dimentica di notare opere d'importanza veramente grande. Per esempio, nota la celebre *Madonna del Belvedere* in Santa Maria Nuova di Gubbio, ma dimentica che nella stessa chiesa il Nelli ha dipinto a fresco nell'abside tutta la storia di Sant'Agostino e di Santa Monica, che insieme con le pitture del palazzo dei Trinci a Foligno, sono fra le più importanti del maestro eugubino.

Del resto le riproduzioni e le notizie che l'A. pubblica possono tutt'al più servire ad un amatore molto frettoloso e molto superficiale.

— Pag. 218.

F. DE MELV: *Le reliquie di Costantinopoli*. (Seguito).

— Pag. 232.

X. BARBIER DE MONTAULT: *Il tesoro della chiesa di Sant'Ambrogio a Milano*. (Seguito). — Il messale dell'*Incoronazione*, che porta la data del 1395, è adorno di miniature importanti specialmente perchè ritraggono le cerimonie dell'incoronazione imperiale.

Sette libri corali miniati nel secolo XV. L'uno d'essi porta la data del 1491.

*Il cofano dei Ss. Innocenti*. — L'A. ne dà una minuziosa descrizione. Il cofano è decorato di rilievi e di smalti e probabilmente è opera di un orefice milanese del XVI secolo.

Vicino per arte a questo cofano è la *Pace* che porta la sigla di Francesco Maria Visconti.

Secondo l'A., la croce processionale è della prima metà del XVI secolo, benchè il Mongeri dica che è opera del XII. Veramente la divergenza è grande. Purtroppo non so da che parte mettermi perchè non conosco la croce.

Da ultimo l'autore parla brevemente dello stendardo processionale e dei candelieri di cristallo.

FEDERICO HERMANIN.

*Archivio storico delle provincie napoletane.*  
Anno XXV, fasc. I. Pag. 27.

E. BERTAUX: *L'arco e la porta trionfale d'Attonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo.*

(Vedi appresso la bibliografia speciale della scultura).

*Arte e Storia.* Anno XVIII, nn. 21-22. Firenze, 15-30 novembre 1899. Pag. 139.

Ercole Scatassa pubblica notizie tratte da documenti degli Archivi di Urbino intorno a sconosciuti artisti toscani che lavorarono a Urbino.

— Nn. 23-24, 15 dicembre 1899. Pag. 148.

P. N. Ferri scrive di un quadro — rappresentante la Madonna che adora il Bambino con quattro angeli — da poco scoperto a palazzo Pitti, studiandosi di provare, mediante confronti con opere del Botticelli, che esso è da attribuire alla mano del Botticelli stesso. Il quadro, però, è oramai assegnato da competenti conoscitori a un debole seguace di quel maestro.

— Pag. 150.

Si dà conto minutamente delle opere di restauro eseguite nella chiesa dei Servi di Santa Maria in Siena.

— Anno XIX, nn. 1-2. Firenze, 15 gennaio 1900.

Pag. 1; nn. 3-4, pag. 13; n. 5, pag. 29.

BERNARDO MARRAI: *Le cantorie di Luca Della Robbia e di Donatello.* — Il dottor Marrai incomincia con l'accertare su documenti in parte noti, tratti dall'Archivio dell'Opera del Duomo, l'anno in cui i due monumenti furono collocati a posto in Santa Maria del Fiore, fissando per la cantoria di Luca l'agosto 1438 e per quella di Donatello gli ultimi giorni dell'anno stesso. Passa quindi l'A. a parlarci delle vicende che subirono dal 1688, anno in cui furono rimosse di sopra le porte delle due sagrestie, fino al giorno in cui furono ricomposte e collocate nel Museo dell'Opera del Duomo, e si ferma principalmente a descrivere della ricostruzione della cantoria di Luca, quale fu compiuta dal prof. Del Moro e quale è proposta ora dall'architetto Castellucci, in seguito alla scoperta che questi fece tempo fa di alcuni frammenti delle parti mancanti e quindi rinnovate nella cantoria stessa.

Il Marrai cerca di dimostrare come i frammenti rinvenuti provengano realmente dalla cantoria di Luca e chiude augurandosi di veder accolto il progetto di ricostruzione ideato dall'architetto Castellucci in base a tali frammenti.<sup>1</sup>

— Pag. 4.

Si riporta un articolo pubblicato dal Müntz nella *Cronique des arts* (16 dicembre 1899) intorno all'antico altare della Certosa di Pavia.

— N. 5, pag. 25; n. 6, pag. 33.

Prof. ANTONIO SACCO: *Il duomo di Milano e la sua facciata.*

— N. 6, pag. 35.

GUSTAVO FRIZZONI: *Intorno al nuovo tondo botticellesco di palazzo Pitti.* — L'A., in una lettera a G. Carocci, esprime la certezza che il quadro in parola debba essere assegnato alla scuola del Botticelli, non alla mano del maestro, e a sostegno della sua opinione, che è anche quella di Corrado Ricci manifestata nell'*Illustrazione italiana* del 4 febbraio, riporta un brano di un articolo pubblicato sulle *Recenti scoperte a Firenze* nel fascicolo del 27 gennaio scorso della *Cronique des arts*, sebbene non occorresse citare giudizi di stranieri, a fine di persuadere di un errore evidente anche alla maggior parte de' conoscitori italiani.

— N. 7, 15 aprile 1900. Pag. 45.

GIULIO ARIENTA: *Un quadro di Ruggero Van der Weyden al Santuario di Varallo.* — Si tratta di un piccolo dipinto, rappresentante Gesù piangente coronato di spine, attribuito finora dalla critica d'arte a differenti autori di scuola fiamminga. Gustavo von Pauli, bibliotecario dell'Accademia di belle arti di Dresda e direttore del Gabinetto di stampe del principe di Sassonia, ultimamente esaminò il quadro e mettendolo a riscontro con due opere della National Gallery di Londra assegnate al Van der Weyden, venne alla conclusione (da accogliersi peraltro con le maggiori riserve) che il *Cristo* di Varallo, il quale doveva probabilmente formar parte di un dittico in cui all'*Ecce Homo* facesse riscontro la Vergine addolorata, sia da attribuire al grande maestro fiammingo.

— N. 8, 1° maggio 1900. Pag. 49.

GIAMBATTISTA NICASTRO: *A proposito della facciata del Duomo di Milano.*

<sup>1</sup> Dello stesso parere però non è stata la Giunta superiore di belle arti che non ha creduto si possano assegnare con ogni sicurezza i frammenti alla cantoria e ha stabilito di lasciare il monumento come fu ricomposto dal Del Moro, ordinando di porre accanto ad esso nel Museo dell'Opera i frammenti ritrovati.



— Pag. 50.

Vittorio Aleandri pubblica alcune notizie estratte da un documento intorno a maestro Giovanni di Piergiacomo da Sanseverino, artefice di tarsia e d'intaglio (scolare di Domenico Indivini da Sanseverino) che nel 1520 lavorò il coro della cattedrale d'Assisi.

*Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere e arti.* Anno accademico 1899-1900. Tomo LIX, parte seconda. Pag. 519.

VIRGILIO BROCCHI: *Il Padovanino*. — L'A., incominciando a parlare nel suo lavoro dello studio che di Tiziano e di Paolo fece il Varotari, passa in rassegna alcuni dei quadri di lui cercando cogliere, a quel che sembra, non tanto le peculiarità tecniche e stilistiche di questo maestro quanto lo spirito che ne informa le opere, e che da esse emana, il modo con cui il Varotari doveva concepire scene, figure e sentimenti e riuscire a esprimerli pittoricamente. E in questo esame delle opere del Padovanino nota, oltre i loro difetti principali, come la fama di lui non trovi la sua ragione d'essere nei quadri di carattere religioso, ma in quelli che richiamando in vita « le lascive figure dell'Olimpo o le donne della storia romana o le ambigue scene religiose e impudiche della mitologia biblica » meglio si confacevano all'indole del pittore tutt'altro che mistica e atta ad intendere ed esprimere la poesia delle leggende religiose; osserva come l'arte del Padovanino si riveli soprattutto nelle sue figure muliebri dalle forme voluttuose, nel modo onde rende i morbidi nudi vellutati delle formose e procaci sue donne, e chiude lo studio con la descrizione della grande tela dell'Accademia di Venezia: *Le nozze di Cana* in cui l'immobilità delle figure fredde, inanimate, quasi stereotipate, è resa ancora più evidente dal contrasto con quel prodigio di movimento e di vigoria che è la *Cena* di Paolo, ispiratrice del Varotari, conservata nello stesso salone dell'Accademia.

L'A., pur non recando nuova luce affatto sul Padovanino, riesce abbastanza bene nell'intento di riassumere in uno studio le caratteristiche dell'arte del suo pittore; per altro una maggiore sobrietà nelle descrizioni non avrebbe nociuto al suo lavoro, come non sarebbe riuscita superflua un poco più di cura che l'avesse reso accorto di non ripetersi talvolta e che gli avesse fatto lasciare nella penna certe espressioni preziose, poco appropriate e che per voler significar troppo non dicono nulla.

*Bibliografia.* Vol. II, disp. 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>. Aprile-maggio 1900. Pag. 1.

EUGÈNE MÜNTZ: *Les «Triumphes» de Pétrarque*. — In attesa di dare alla luce un volume contenente gli studi che l'A., insieme col duca di Rivoli, ha fatto intorno all'iconografia dei *Trionfi* petrarcheschi, il Müntz

espone qui in breve riassunto alcuni dei risultati che hanno effetto dalle ricerche sue e da quelle del duca di Rivoli.

Incomincia con l'accennare ad alcune fonti dei *Trionfi*, come la *Divina Commedia*, il *Romans de la rose* e l'*Amorosa visione*, e, lasciando da parte tutte le rappresentazioni di trionfi anteriori al poema, e che quindi non ripetono da esso la loro origine, viene a parlare di una serie di rappresentazioni attribuite a Simone di Martino, mentre non dovrebbero essere disgiunte da un'altra serie che è all'Accademia di belle arti di Siena sotto il nome di Andrea Vanni († 1414), e dovrebbero essere quindi assegnate al quattrocento.

Contemporaneamente, tra gli ultimi anni del secolo XIV e i primi del seguente, troviamo numerose tappezzerie e miniature con illustrazioni di *Trionfi*. Durante il secolo XV tali illustrazioni si moltiplicano, e a questo punto il Müntz nota come, sul principio, le divergenze principali tra il testo del poema e l'esegesi artistica di esso sieno costanti: scartata l'ipotesi che ciò sia dovuto a qualche commentatore del poema cui si sieno ispirati unanimemente gli artisti, riconosce, secondo anche l'opinione del prof. D'Ancona, che tali modificazioni e aggiunte furono forse portate, rispetto al testo, nello svolgimento artistico dei *Trionfi*, da uno dei primi illustratori, « dont l'œuvre aura eu un grand retentissement, aura imposé aux âges à venir une formule universellement acceptée ». Ma chi fu questo artista? Ecco il punto che ancora rimane oscuro.

Abbandonato questo punto di discussione, si sofferma il Müntz su alcune delle illustrazioni più caratteristiche dei *Trionfi*, a cominciare dalle tavole dell'Accademia di Siena attribuite ad Andrea Vanni: dà un rapido sguardo alle miniature, alle stampe in legno, agli arazzi, e nota come le rappresentazioni dei *Trionfi* penetrassero in Francia per mezzo delle stampe sul finire del secolo XV, e come tali rappresentazioni si diffondessero dovunque nel secolo XVI. Accenna al trasformarsi che avvenne col tempo del mito, e osserva in fine come la grande varietà delle interpretazioni dei *Trionfi* petrarcheschi fosse dovuta alla libertà che il poema, con la sua forma non così fissa e precisa come quella della *Commedia*, lasciava alla fantasia degli illustratori.

*Napoli nobilissima.* Vol. IX, fasc. I. Gennaio 1900. Pag. 1.

A. Maresca di Serracapriola, illustra i battenti e la decorazione marmorea di alcune antiche porte medievali di Napoli.

— Pag. 9.

Antonio Colombo scrive della statua equestre di Filippo V, eseguita dall'artista napoletano Lorenzo Vaccaro e innalzata al largo del Gesù in Napoli.

Il monumento fu inaugurato il 16 settembre 1705 e andò distrutto per opera della plebaglia due anni dopo, all'entrata dei Tedeschi in Napoli.

— Fasc. II. Febbraio 1900. Pag. 22.

GIUSEPPE COSENZA: *La chiesa e il convento di San Pietro Martire - III. Epoca moderna.*

— Pag. 27.

*Don Ferrante* pubblica, estraendole dal diario di Innocenzo Fluidoro che si conserva nella Nazionale di Napoli, notizie dei seguenti artisti che lavorarono a Napoli nel secolo XVII: Cosimo Fanzago, Dionisio Lazzari, Luca Giordano, il fiammingo Alberto Clonert, Andrea Vaccaro e Massimo Stanzioni.

— Fasc. III. Marzo 1900.

Questo fascicolo è dedicato completamente alla memoria di Bartolomeo Capasso, morto a Napoli il 3 marzo u. s. Ne riferisco il sommario:

SALVATORE DI GIACOMO: *Bartolommeo Capasso.*

MICHELANGELO SCHIPA: *Il Capasso e la storia medievale dell'Italia meridionale.*

LUDOVICO DE LA VILLE-SUR-YLLON: *Il Capasso e la storia della città di Napoli.*

N. F. FARAGLIA: *Il Capasso archivist.*

BENEDETTO CROCE: *Il Capasso e la storia regionale.*

GIUSEPPE CECI: *Bibliografia degli scritti di B. Capasso, preceduta da cenni biografici.*

G. CECI: *La Napoli greco-romana* (l'ultima opera del Capasso, ancora inedita, e che vedrà presto la luce per cura della Società di storia patria).

— Fasc. IV. Aprile 1900. Pag. 51.

A. Maresca di Serracapriola continua a illustrare battenti e decorazione marmorea di porte napoletane prendendo qui in esame quelle del Rinascimento.

— Pag. 58.

A. COSENZA: *La chiesa e il convento di San Pietro Martire - IV. La chiesa moderna.*

— Fasc. V. Maggio 1900. Pag. 65.

GIUSEPPE DE BLASII: *Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo, attribuite a Giotto.* — Furono assegnate a Giotto dal Ghiberti e poi dal Vasari, ma la testimonianza di ambedue ha poco fondamento. I dipinti, che furono distrutti in tempi antichi, offrivano le immagini di Alessandro, Salomone, Ettore, Enea, Achille, Paride, Ercole, Sansone e Cesare, e di costoro alcuni erano probabilmente rappresentati insieme con le loro amanti.

L'A. pubblica una serie di nove sonetti, che si conservano in manoscritti fiorentini, e che si riferiscono appunto a queste effigi di uomini famosi, come indica

la rubrica che in uno dei codici accompagna i sonetti stessi.

— Pag. 71.

A. Borzelli narra in breve, su documenti dell'Archivio di Stato di Napoli, le vicende dell'Accademia del disegno a Napoli nella seconda metà del secolo XVIII, e pubblica in appendice alcuni documenti riferentisi ad artisti napoletani di quel tempo.

— Pag. 77.

*Don Ferrante* continua a pubblicare dal diario di Innocenzo Fluidoro notizie di artisti che lavorarono a Napoli nel secolo XVII (Federico Pesca incisore, Giacomo di Castro, Giambattista Massimo e Carlo Celano).

*Rassegna bibliografica dell'arte italiana.* Anno III, nn. 1-2. Ascoli Piceno, gennaio-febbraio 1900. Pag. 1.

CESARE MARIOTTI: *L'autore della porta e del monumento a Paolo III nel palazzo Anzianale di Ascoli Piceno.* — Il ritrovamento di alcune notizie nei libri degli Anziani dell'Archivio comunale di Ascoli permette all'autore di affermare come i lavori della porta e del monumento a Paolo III compiuti dai Lombardi nell'anno 1547, fossero eseguiti sopra disegni del pittore Cola dell'Amatrice, al quale si doveva già quello della facciata posteriore del palazzo.

— Pag. 4.

A. Longhi, in un breve articolo che già vide la luce nel *Resto del Carlino*, raccomanda si salvino dal deterioramento gli affreschi che rimangono sulle case di Bologna e che è ancora possibile contendere all'opera distruggitrice del tempo. L'A. li enumera, e tre sopra tutti indica come degnissimi di essere conservati: un dipinto dei primordi della pittura bolognese — la Madonna in trono col Bambino e San Paolo — attribuito a Ursone (secolo XII), un *Presepe* di Nicolò dell'Abbate e un altro *Presepe* di Carlo Cignani.

— Pag. 9.

E. Calzini dà notizia di un frammento di ancona, rappresentante la Vergine in trono col Bambino, conservato sull'altar maggiore di San Giuliano in Ascoli Piceno, e dai caratteri che la tavoletta presenta è indotto ad attribuirlo a Pietro Alamanni, scolare di Carlo Crivelli.

— Pag. 12.

Carlo Grigioni pubblica notizie e documenti intorno a un tal Cristoforo Bezzi, architetto forlivese, vissuto tra la fine del quattrocento e il principio del cinquecento,



— Pag. 20.

E. CALZINI: Recensione del *Manuale di pittura italiana antica e moderna* di A. MELANI (non troppo favorevole).

— A pag. 24 e seg., bibliografia.

*Rassegna nazionale*. Anno XXII. 1° Febbraio 1900. Pag. 446.

Gaetano Guasti scrive di affreschi del quattrocento scoperti tempo fa presso Arcetri, nella villa *Gattina*, anticamente proprietà della famiglia Lanfredini e ora appartenente al conte Paolo Galletti.

L'A. indaga quale dei Lanfredini possa essere stato il committente di quei dipinti (rappresentanti figure nude che danzano); congettura che essi fossero ordinati dai fratelli Jacopo e Giovanni Lanfredini, più facilmente, anzi, dal secondo, che fu intimo di Lorenzo il Magnifico, e suppone anche che essi fossero fatti imbiancare poco dopo il loro eseguimento, forse dagli stessi figli di Jacopo Lanfredini, Antonio e Lanfredino, seguaci del Savonarola.

Gli affreschi, lasciati incompiuti dall'artista e pervenuti a noi in cattivo stato di conservazione, furono già attribuiti al Botticelli; ma l'A. si mostrerebbe piuttosto propenso a toglierli a questo maestro per assegnarli alla mano di Antonio del Pollajuolo. Non reca però alcun valido argomento a conforto della sua opinione, e credo che, in luogo di tante citazioni che infiorano il suo scritto, avrebbe fatto miglior cosa a dare un po' di forza alla sua attribuzione con l'esporre i risultati degli studi e dei confronti ch'egli dice di aver fatti per giungere a pronunziare per gli affreschi di Arcetri il nome di Antonio del Pollajuolo.

*Rivista d'Italia*. Anno III, fasc. III, 15 marzo 1900. Pag. 530.

RAPHAEL: *Rassegna di belle arti: La Farnesina ai Baullari*. — L'A. riassume rapidamente le vicende dell'edificio mirabile che presto vedremo dall'opera dell'architetto Gui restituito al pristino stato; passa quindi a parlare di codesti lavori di restauro e a discutere alcuni appunti mossi al progetto del Gui.

Alcune riproduzioni mostrano il nuovo aspetto della Farnesina a lavori compiuti.

— Fasc. IV, 15 aprile. Pag. 669.

S. Fraschetti illustra con buone riproduzioni fotografiche il grande gruppo in bronzo di Ernesto Biondi, *Saturnalia*, che figura all'Esposizione di Parigi.

— Fasc. V, 15 maggio. Pag. 67.

A. VENTURI: *Il pittore delle Grazie*. — Il Venturi pubblica qui la conferenza che intorno al Correggio

egli tenne prima all'Associazione artistica internazionale di Roma e ripeté quindi a Modena.

È un'altra di quelle brevi e dense monografie in cui l'A., rivolgendosi al gran pubblico, mira a rendere la fisionomia di un maestro che impersona l'arte di una regione e di un'età, passandone in rassegna le opere, studiandone le maniere, manifestandone il sentimento e comunicando i risultati della sua osservazione diretta e acuta in modo quasi da toglier di mezzo sè stesso per porre a contatto il lettore con l'opera d'arte, facendo sì, in conclusione, che chi non sa, conosca l'artista, e chi sa meglio lo gusti e forse ne colga un aspetto nuovo.

Così per il Correggio muove il V. dal momento in cui il giovinetto Allegri, appresa l'arte alla scuola del Bianchi Ferrari, si recava a Mantova, « teatro della gloria del Mantegna » dove, nello studio dei capolavori dell'atleta della pittura veneta quattrocentesca, doveva maturare il suo genio artistico; e dalla *Natività* della Galleria Crespì passa a descriverci quasi tutta l'opera pittorica del maestro, fermandosi soprattutto a discorrere della *Maddalena* di Dresda, che il V. torna con validi argomenti ad attribuire al Correggio, togliendola al fiammingo Adriano van der Werff, cui da tempo era stata assegnata: dalla *Natività* alla cupola del Duomo di Parma tutto il cammino meraviglioso del pittore delle Grazie.

Anche in questa pubblicazione l'A., seguendo il giusto concetto che lo studio bene inteso della storia dell'arte deve fondarsi soprattutto sull'esame diretto delle manifestazioni artistiche (in questo senso, difatti, egli parlò un giorno di *scienza d'osservazione*), che quindi quello è possibile solo davanti ai monumenti, e in mancanza di questi davanti alle riproduzioni, — accompagna il suo scritto con numerose fototipografie, abbastanza nitide sebbene la tirannia dello spazio non abbia concesso ad ognuna che pochi centimetri. In tal modo l'A. offre una guida sicura su cui il commento acquista efficacia, e l'opera intiera dell'artista divino, meno pochissime cose, passa innanzi agli occhi di chi legge in una visione di bellezza e di gloria.

ETTORE MODIGLIANI.

9.

**Pittura.**

*Luca Signorelli*, by MAUD CRUTTZWELL. London, George Bell & Sons, 1899.

Nel racconto della vita del Signorelli, l'A. esclude, tra le opere di lui, quella grandissima e solenne del *Testamento di Mosè* nella Cappella Sistina. Ciò, a dire il vero, mette in diffidenza sulle affermazioni dell'A., che, nel resto del libro, dimostra di avere studiato con coscienza il grande maestro di Cortona. Il catalogo delle opere del Signorelli poteva essere più

completo, anche solo se si fosse tenuto conto delle ricerche del Benson, al tempo dell'Esposizione, che si fece in onore dell'artista al Burlington Fine Arts Club di Londra; ma in ogni modo l'A. non ha dimenticato le cose più importanti, distinguendole con fine discernimento. È una monografia condotta con diligenza e dottrina, arricchita di belle tavole fototipiche, degna di essere bene accolta dagli studiosi dell'arte.

V.

*Raphael*, by HENRY STRACHEY. London, George Bell & Sons, 1900.

Questa biografia di Raffaello non è fatta da un intenditore, che sappia risolvere le questioni relative al grande maestro. Trattasi dell'influsso che vuolsi abbia esercitato Timoteo Viti su di lui? L'A. se ne cava con poche parole negative. Trattasi del libro degli schizzi di Venezia? E l'A. si attiene alle vecchie opinioni, che potrebbero essere anche buone; ma non le difende, non discute le molte opinioni contrarie. Circa all'Appollo e Marsia del Louvre, si contenta di accennare alle controversie sull'attribuzione, e si mostra propenso a classificare l'opera tra quelle eseguite da Raffaello intorno al 1504, quand'essa sia autentica o genuina (!). E così procede, raccogliendo i dati biografici del grande pittore, senza forti convinzioni proprie, addossandosi or all'uno or all'altro degli scrittori che lo hanno preceduto. Al capitolo III passa a discorrere accademicamente dell'artista, considerando le sue individuali caratteristiche nella forma, nel colore, nella composizione e nella decorazione; poi tratta della camera dell'Incendio e di altre opere, dello sviluppo dello stile di Raffaello, e di questo come pittore di ritratti e illustratore della Bibbia; infine delle avversioni di critici al genio del Sanzio. Basta questo sommario per intendere come il libro non ha una struttura organica ben determinata, e, quando si consideri che in esso non è tenuto conto di tante conclusioni della critica recente, e si accettano per opera di Raffaello molte opere che non lo sono (es. il *Violinista* già di casa Sciarra), si comprenderà vie più come la sintesi riesca incerta, e il catalogo delle opere di Raffaello manchi delle correzioni e della revisione della critica moderna.

V.

*Correggio*, by SELWYN BRINTON, M. A. London, George Bell & Sons, 1900.

La bibliografia correggese citata dall'autore è quasi completa, senza che però egli abbia tenuto conto dei più recenti risultati della critica. Continua a chiamare Francesco Bianchi del Frarè «il Ferrarese», a farlo derivare dal Tura, ad assegnargli l'ancona del Louvre che rappresenta la Madonna e i Santi Benedetto e Quintino. Il catalogo delle opere del Correggio dà

pure la prova della poca solidità delle ricerche dell'autore: la *Madonna del Latte* di Pietroburgo è indicata come una nuova edizione con varianti di quella di Budapest, mentre ne è una copia; la Santa Caterina leggente, di Hampton Court, è ritenuta originale, mentre con tutta probabilità deriva da una maggiore pittura; la Madonna col Bambino e San Giovanni di Francoforte è data senza discussione al Correggio; per il Fauno della Galleria di Monaco l'autore dimostra ancora incertezze e dubbi; per il quadro di Napoli, rappresentante lo *Sposalizio di Santa Caterina*, non ha invece alcun dubbio, e, per evitare raffronti, chiama addirittura repliche di esso i due dipinti simili del dott. Schall e di casa Fabrizi. Insomma la monografia non è il frutto di studi propri, e non è la raccolta fatta con discernimento degli studi altrui.

V.

GUGLIELMO DE SANCTIS: *Tommaso Minardi e il suo tempo*. Roma, Forzani, 1899.

Il pittore Guglielmo De Sanctis parla in questo libro con affetto di figlio e con ammirazione devota di Tommaso Minardi suo maestro, artista fiorito nella prima metà del secolo XIX.

Il libro, se non per la forma, almeno per la sostanza, è di assai piacevole lettura poi che vi si narra della spigliata vita artistica di quel tempo; e lo studio delle manifestazioni d'arte si accorda bellamente con aneddoti piacevoli e caratteristici.

Sono interessanti i riferimenti alla vita romana e commoventi le prove di affezione scambievolmente succedutesi per molti anni, con una ammirevole continuità, tra il discepolo e il maestro.

Rendono più gradito il racconto, numerose e bellissime riproduzioni delle opere del vecchio maestro.

Noi ci inchiniamo riverenti a questo tributo di gratitudine e di ammirazione d'un'animo che non scorda, traendone una grata sensazione di riverenza per Guglielmo De Sanctis, che, vecchio e malato, si è accinto con un'opera faticosa e dispendiosa a ricordare la operosità e le azioni del maestro indimenticabile.

S. F.

UGO OJETTI: *Elogio di Giovanni Segantini*. Trento, 1900.

Sono poche parole dette con intelletto d'amore agli studenti trentini che hanno iniziata una sottoscrizione per un monumento al grande pittore. Poche parole che hanno lumeggiata chiaramente l'opera di lui: «la forza della sua volontà, l'ampiezza del suo amore, l'acutezza della sua originalità».

In mezzo a tanto dilagare di necrologi e di memorie, questo breve discorso si distingue per la sua eloquenza.

a. j. r.



IO.

## Scultura.

E. BERTAUX: *L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo*. (Dall'*Archivio storico per le Provincie napoletane*, fasc. I, anno XXV).

Il Bertaux nello scritto recentemente pubblicato non si limita a riassumere o ad ordinare le ricerche del Fabriczy, nè solo ad arricchirle di notizie o a correggerle nelle deduzioni, ma, pur facendo gran parte all'opera dello studioso tedesco e modificandone alcune asserzioni, presenta, con l'esame della porta trionfale della gran sala di Castelnuovo sfuggita sinora a tutti i critici moderni, una serie di osservazioni proprie e di confronti nuovi ed ingegnosi, l'applicazione dei quali potrà recare della luce su la misteriosa costruzione napoletana. Le manchevolezze che s'incontrano qua e là, più che all'A., debbono imputarsi alla povertà di sussidi storici e all'assoluta novità del soggetto che oggi appena, dopo la monografia del Fabriczy, si può dire incominciato a studiare. Senza contare poi che pensare ad una storia completa ed esauriente dell'arco di Castelnuovo è oggi addirittura un'utopia; mancano i documenti, nè vi è grande speranza di rintracciarli; e l'esame stilistico, fin dove è possibile, è ancora attaccato a quei quattro o cinque riferiti o dalle memorie napoletane o dai documenti pubblicati dal Minieri-Riccio o dal Milanese, e specialmente a quel povero Pietro di Martino che fa le spese di tutta l'opera. Ha un bel dire il Bertaux che Domenico da Montemignano è omai la sola incognita del problema; quella dell'Arco di Aragona è un'equazione a molte incognite, e benedetto il matematico che ne saprà trovare la formula!

Ed auguro vivamente al Bertaux di essere lui il fortunato scopritore. La perseveranza dei suoi sforzi merita bene un sì grande premio, e più ancora quando con questo studio così perfetto, come già con quello su Donna Regina, egli ci dà affidamento della profondità dell'opera su la storia dell'arte nell'Italia meridionale, cui dice di attendere.

Chè perfetto è in verità questo articolo, nonostante qualche lieve dimenticanza e qualche piccola inesattezza. Perchè, ad esempio, tacere di quella nobilissima testa virile, dall'alta fronte ellenica, che, chiusa in un medaglione della base sinistra, richiama appunto alla memoria i vivi, magnifici cesellatori del Rinascimento? Perchè affermare che il più grossolano e pesante dei due rilievi delle basi debba attribuirsi a Paolo Romano e ad Isaia «due artefici che così spesso in seguito dovevano riunire la loro mediocrità, quando lo stesso Fabriczy non pensa se non ad Isaia da Pisa e quando la supposizione si butta là senza nessuna prova, anzi senza neppure una parola di più?

Badate: io, che scrivo, non sono sospetto di eccessive tenerezze al proposito, io ho cercato di combattere ogni pregiudizio che ai moderni potesse suggerire la prosa del Vasari o il poema del Pandolfi e mi sono in tutti i modi sforzato di ricondurre la figura dello scultore romano del quattrocento alle sue vere e non grandi proporzioni, ma oggi mi pare che si voglia esagerare dal lato opposto e ripetere all'inverso l'errore di quelli che negavano a Paolo Romano la paternità delle statue di San Pietro e di San Paolo della sacristia vaticana. Si diceva allora: «Le statue in parola non possono essere di Paolo Romano perchè troppo brutte», ed oggi: «Le figure sono rozze, agresti, informi, dunque sono di Paolo». Il raziocinio, se così volete, è lo stesso.

Con ciò non intendo che il Bertaux accetti tutte le conclusioni cui giunge il Fabriczy su quest'argomento: così egli rigetta l'attribuzione complessiva a Paolo Romano che il critico tedesco ha creduto di fare per i quattro fregi disposti sopra e sopra i due grandi rilievi delle basi. Così ha notato che nei fregi superiori variano affatto, dall'uno all'altro bassorilievo, i modi di trattare il nudo, d'indicare i movimenti e perfino di svolgere le curve delle onde; e che, tra i fregi inferiori, il putto sagittario dalla coda marina cui cavalca una donna ignuda e l'altro genietto in un carro trascinato da due serpenti rivelano una fantasia troppo ardita per far pensare a Paolo Romano. Questo giudizio coincide con l'altro che io espressi recentemente,<sup>1</sup> e mi pare ciò importi rilevare per la semplice ragione che l'essere noi due, il Bertaux, ed io, che non conoscevamo l'uno dell'altro, in due scritti pubblicati contemporaneamente, giunti al medesimo risultato, non mi pare fatto privo di significato. Così pure mi si permetta di dire che ho avuto il piacere di riconoscere come nel distinguere le parti dell'arco, nel raggruppare gli artisti, nel determinare le forme il Bertaux ha perfettamente concordato con tutte le ipotesi che io, prima di aver letto altri scritti, credeva di dover formare, e anche con quelle che mi parvero così audaci da non dover essere pubblicate.

\* \* \*

Ma l'attrattiva maggiore dello studio, del resto in tutte le parti chiaro, diligentissimo ed acuto, del Bertaux è offerta dalle pagine che riguardano la porta trionfale della gran sala di Castel Nuovo. Di questa porta parla il Vasari, che l'attribuisce a Giuliano di Majano; ma nessuno dei critici moderni l'aveva veduta e forse se ne era perduto addirittura la conoscenza dal giorno che il castello, caduto sotto la giurisdizione militare, è divenuto inaccessibile o quasi.

<sup>1</sup> Vedi nel mio studio su *Paolo di Mariano marmoraro - L'Arte*, anno III, fasc. I -- le pagine che si riferiscono all'arco di Aragona.

Spetta dunque al Bertaux il merito di avere egli per il primo rinvenuto questo interessante monumento dell'arte napoletana e di averlo studiato ed illustrato.

Questa stanza di Castel Nuovo, che fu a suo tempo una splendida sala da feste, è ricca di decorazioni di stile fiammingo-spagnuolo, ha ampie finestre guardanti il mare e due porte: dall'architettura di una di queste si staccano in rilievo due putti alati e un busto di bambino incorniciato da una conchiglia; quella dell'altra riproduce il Corteo trionfale della facciata dell'arco. La sala era certamente terminata il 14 aprile 1457, quando vi si dava un banchetto cui assistevano il duca e la duchessa di Calabria ed altri principi e dame, come ricorda il Filangieri nella sua *Lucrezia d'Alagno*. Non essendo possibile per esigenze di tempo e di spazio riprodurre una fotografia della porta, nè riuscendo d'altro lato a riassumere la prosa abbastanza concisa dello scrittore francese, credo più utile spigliare dalla descrizione di lui.

« La porta è in marmo di Carrara, alta in tutto m. 4.70 e larga 1.67.... Essa termina con un frontone sormontato da una lunga e bizzarra palmetta e da due busti virili incorniciati in ghirlande d'alloro. Le due figure dei medaglioni vestono la corazza e portano in testa elmi di forma antica, con alette sporgenti sui lati. Uno dei due busti raffigura un giovane dai lineamenti eleganti e un po' molli, che non può essere che il figlio e l'erede del re, Ferrante duca di Calabria.

« Nel mezzo del timpano triangolare si stacca in rilievo leggiero un motivo assai povero di fogliame asciutto tra due piccoli grifi. Il particolare più strano che offra questa porta è l'aver essa come due architravi: un primo, sotto il frontone, è decorato nel mezzo con una ninfa che, stesa in una ghirlanda d'alloro di forma ovale, giuoca con due putti. La ghirlanda stessa è sostenuta da due altre ninfe sedute. Il resto dell'architrave, dai due lati, è occupato da gruppi simmetrici di putti che portano grossi timpani, e da fiumi barbuti che tengono cornucopie. Sotto quest'architrave corre il fregio, che contorna la porta intera con volute affatto classiche. Più sotto infine un secondo architrave più largo del primo, e affatto inutile al concetto architettonico della porta, sta come sospeso in mezzo al vano, cosicchè per sostenerlo in aria si è dovuto farlo posare sopra due mensole decorate con due puttini ignudi, ed insieme far quasi traboccare sui fregi laterali della porta la folla che passa da sinistra a destra sul bassorilievo.

« Quel bassorilievo è una variante in miniatura del Corteo trionfale che sull'arco si svolge con figure di grandezza naturale. Riconosciamo le trombe, la Vittoria che guida i cavalli del quadriga, il re sotto il baldacchino portato dai grandi del Regno, la fiamma simbolica d'oro sul davanti del carro, e insieme ai berretti dei signori spagnuoli e napoletani, nel se-

condo piano, i turbanti dei Mori di Tunisi. Sulla porta, come sull'arco, la folla degli spettatori chiude il corteo aperto dai trombettieri: vediamo sull'angolo di sinistra una donna vestita all'antica, che tiene un bambino in braccio e un altro colla mano, e che simbolizza, per così dire, il popolo che assiste allo spettacolo. Vi sono pure particolari nuovi: sopra le trombe, a destra, e nell'ultimo piano del quadro, si distingue una figurina in piedi sopra un globo: è Cesare, signore del mondo, che, rappresentato da un giovane vestito alla romana, viene, come l'hanno riportato i narratori del trionfo, incontro a re Alfonso. Il fondo qui non è un semplice muro decorato con pilastri: è una prospettiva ideale di Roma antica, col Pantheon, col Colosseo, e perfino con quel pendio coperto di pini maestosi che è la salita di monte Aventino vicino all'Anfiteatro Flaviano ».

Riguardo alla data il Bertaux limita naturalmente le sue ricerche agli anni anteriori al 1457 nel quale fu inaugurata la sala. Crede poi, per un confronto con la storia generale del Regno, che la porta non sia stata messa a posto prima del 1455. Infatti qui il busto del giovane Ferrante è, come quello del padre, distinto dalla corona e dall'elmo, cosa che non potè avvenire se non dopo i fatti d'armi del 1430, nei quali il duca di Calabria riportò fama combattendo co' Fiorentini.

Riguardo agli autori, il Bertaux pensa al primo gruppo di artefici, a quelli (Pietro da Milano, Antonio ed Isaia da Pisa, Paolo Romano, Domenico da Montignano, ecc.), che, tra il 1455 e il 1458, lavoravano all'arco e più particolarmente si ferma a Pietro da Milano, riflettendo esser ben verisimile che ad una stessa persona sia stato affidato di rappresentare il Corteo trionfale così su la porta come su l'arco. E cita le somiglianze fra le due figurazioni. Che somiglianze esistano, è vero, e saltano agli occhi anche di chi confronti le sole fotografie; ma mi pare converrebbe prima dimostrare che Pietro di Martino è autore della principale decorazione dell'arco. Ciò che sarà, ma che non è ancora, a mio vedere, sufficientemente provato.

\* \* \*

Ed ora l'espressione d'un desiderio, modesto quanto irrealizzabile. Il desiderio sarebbe questo: che chi provvede alla tutela dei monumenti in Italia provvedesse ancora a che questa interessantissima fra le memorie dell'arte e della storia nazionale non andasse con tanta spensieratezza malmenata e dispersa. Dovrebbe, mi pare, a tutti importare che l'Italia non apparisse come quel paese nel quale si spendono tempo e quattrini a grandiosi progetti di restaurazione, si costruiscono di tutta furia larghi muri di sostegno, impalcate connesse di molte tavole, scale di accesso di tutte guise, affinché le piogge macerino scale, tavole ed impalcate ed i topi ballino, come li ho veduti ballare io, dinanzi a re Alfonso, al suo



trionfo, agli oratori dei principi e delle repubbliche ed ai Mori tunisini, i quali forse, nella indifferenza mussulmana, penseranno che dopo tutto non è stato inutile rimaner fermi tanti anni se, fra le altre, anche questa si aveva a vedere.

VALENTINO LEONARDI.

# II.

## Architettura.

Ing. CARLO CESARI: *Intoruo ad alcune anomalie dello stile lombardo*. In Modena, Società tipografica, 1899.

È un modesto opuscolo dove si enumerano alcune anomalie architettoniche che l'autore ha bene osservate in parecchie chiese di stile lombardo: anomalie che si riscontrano tanto nella pianta delle costruzioni, quanto nella facciata, e nei particolari. Più specialmente considerati appaiono il Duomo ed altre chiese di Piacenza.

Ci pare di scorgere nell'autore una soverchia tendenza a spiegare quelle pretese anomalie come ispirate da concetti mistici e simbolici; laddove, quasi certamente, non sono che mezzi a produrre effetti ottici e pittorici — veri *segreti* dell'arte — ricercati per quel vivo senso del vario e del pittoresco ch'era nei mirabili artefici del medio evo: o, anche, sono segni, là dove si tratti di varietà di particolari, del loro potente individualismo.

L'autore pare non abbia conosciuto, scrivendo queste pagine, il bel lavoro del Goodyear *Optical refinements in mediaeval architecture*, dove quelle cosiddette anomalie sono sistematicamente studiate in più che 130 monumenti medioevali d'Italia. Se ne può vedere un'accurata recensione nel precedente fascicolo dell'*Arte*.

G. BARIOLA.

# 13.

## Arti grafiche.

*Reproductions in Facsimile of Drawings by the old Masters in the collection of the Earl*

*of Pembroke and Montgomery at Wilson House*. With Text, explanatory and critical, by S. ARTHUR STRONG. Part I. London, P. & D. Colnaghi & Co., 13 & 14 Pall Mall East, 1900.

In questa prima parte dell'importante pubblicazione sono riprodotti i seguenti disegni:

1. Leonardo da Vinci. Disegno d'un cavaliere sul destriero a galoppo, eseguito come studio per la statua equestre di Francesco Sforza.

2. Il Correggio. Studio per la *Notte* di Dresda.

3. Paolo Veronese. Disegno per la pittura di Venezia coronata dalla Fama, nella Sala del Maggior consiglio nel Palazzo ducale a Venezia.

4. Nicolò Giolfino. Disegno rappresentante l'arresto del Cristo, per l'affresco nella cappella di Santa Croce nella chiesa di San Bernardino a Verona.

5. Cesare da Sesto. Disegno per una Santa Famiglia.

6. Franc. Mazzola, detto il Parmigianino. Disegno per la parte superiore della pala d'altare nella Galleria Nazionale di Londra.

7. Andrea Medulla, detto Schiavone. Disegno di una Santa Famiglia.

8. Federigo Barroccio. Disegno di una ninfa.

9. Tiziano. Scena della Creazione.

10. Salvator Rosa. Milone.

11. Maestro dell'Italia settentrionale. Disegno per il quadro attribuito nella Galleria Borghese a Lorenzo Lotto (n. 19).

Continueremo a dare particolareggiata notizia della pubblicazione, di mano in mano che verranno in luce nuovi fascicoli. Per ora ci rallegriamo con l'autore, per la intrapresa condotta con tanta serietà, e per la esposizione sobria e degna di un osservatore sagace e di un erudito.

V.

# MISCELLANEA

---

## SPIGOLATURE.

**Una lettera e un ritratto di Sebastiano del Piombo.** — Dalla signora contessa Augusti, nata Arisilli, che ne è la proprietaria, ci è stato cortesemente inviato l'originale della lettera che pubblico qui appresso.

Questa lettera fu già edita dal Gualandi, <sup>1</sup> ma poichè egli non ne trascrisse il contenuto dall'originale, bensì da una scorrettissima copia del seicento che va unita alla lettera, credo opportuno darla di nuovo in luce, già che mi è occorso di avere sott'occhi il testo originale. Non presentando la copia difficoltà alla lettura, è chiaro che il Gualandi non volle prendersi la briga di confrontare il testo di essa con quello della lettera, ed è così che ad esempio un *Cristo sano ve conservi* — frase con cui si chiude l'epistola — è potuto rimanere nella trascrizione del Gualandi, ciò che era già divenuto nella copia: un *Cristofano* che *va a Terni*: Cristofano, che potrebbe dar filo da torcere a commentatori che pretendessero informarsi un po' troppo dei fatti di questo signore! *Et ab uno disce omnes*.

Dalla lettera, che non è autografa di Sebastiano, ma che il pittore soltanto dettò, come si scorge dalla sottoscrizione, non appare a chi essa fosse diretta, perchè della seconda metà del foglio su cui è scritta è stato strappato il pezzo su cui, all'esterno, doveva trovarsi la direzione; ma dalla copia si rileva che essa era indirizzata: *Al exelente phisico M. Francesco Arisillo da Senegaglia fratello hon. In Senegaglia over in Corinaldo*.

Ed eccone ora il contenuto:

Messer Francesco carissimo,

Io stupisco de la manifatura grande de la vostra ornatissima littera me havete mandato per congratulatione del habito preso de la religione del piombo: però per questo non resto di essere quel medesimo Sebastiano pictorre vostro più che fratello che mai io

sia statto. Et non vi maravigliate nè state ambiguo che la frataria mi faci mutare natura, perchè saresti in grandissimo errore, però non accade darvi ad intendere con juramenti. Et testimonij la natura mia che me conoscete meglio che non mi conosco me medesimo: la natura me ha facto a quel modo, etc... <sup>1</sup>

Io con destro modo senza violencia ho rescosso li danari vi ho scripto et con quella medesima maniera io atendo al resto, che si violentemente io volesse forzare colui non saria possibile haverne mai quatrini. Et ami promesso omninamente de finirmi de pagare et presto et invero non atende ad altro se non a rescotere per nuj.

Rencresseme assai del mal grande havete avuto, et de quello vui havete, però mi maraviglio molto de la vostra prudentia: essere statto 25 anni in Roma in questo bon aere et essere andato a stare in quel pestifero de Senegaglia et non essere tornato a Roma in poste: ma advertite che i turchi non vi faci fugire de Corinaldo. Et arecordateve de la pressa de Roma, etc... Pregovi lassateve vedere presto almanco con qualche littera vostra a tutti li amici. Io farò el debito et credo ognino desidera quello desiderio io per salute vostra et contento nostro.

De la crudel rognia che avete sapete el remedio meglio di me ma credo chel fummos sterre et le lumache serà la vostra salute. Iulio sta bene et a vui se recomanda, et impara et credo si farà homo da bene. Madona Maria similiter sta bene et credo certo vi ama et dessidera molto, ma io assai più de lei. E tutti insieme a vui se raccomandamo etc.... Cristo sano ve conservi.

Addi 7 Zugnio 1532 in Roma.

M. Fabricio per mille volte a vui si recomanda etc....

Frate Sebastiano piombatore apostolico  
fece scrivere.

---

<sup>1</sup> *Memorie originali risguardanti le Belle Arti*, Serie I, 1840, pag. 64.

<sup>1</sup> Si tratta di un segno *et* che qui, come in altri due o tre luoghi in seguito, chiude la frase, e che mi pare vada interpretato per un *et coetera*.



Questa lettera in cui il pittore parlava all'amico suo della carica onde era stato di recente insignito da Clemente VII, fa riscontro con l'altra, scritta assai probabilmente nel 1531 e pubblicata dal Milanese,<sup>1</sup> nella quale il Luciani comunicava la notizia dell'onorifica nomina ricevuta a Michelangelo, scrivendogli: «... Credo non vi maraviglierete sia stato tanti giorni non vi abbia scritto: la causa è stata prima per non aver avuto cosa meritasse, e l'altro per l'accidente quale credo oramai abbiate inteso, come nostro Signore Papa Clemente me ha fatto piombatore e ammi fatto frate in loco di fra Mariano, di modo che se me vedessi frate, credo certo ve la rideresti. Io sono il più bel fratazo di Roma, come invero non credo pensai mai. È venuto propio di motu propio dal Papa...».

Interessante soprattutto la sua lettera all'Arsilli, perchè mostra come l'artista, ottenuta la carica del Piombo, presentisse che negli amici e conoscenti suoi potessero sorgere dubbi che la *frataria* gli facesse *mutare natura*, e come, sentendosi già venir meno lo stimolo e l'amore al lavoro — secondo dice anche il Vasari — egli cercasse convincere gli amici, e forse rassicurare sé stesso, che la natura sua non era cambiata.

Nulla ci è noto dei rapporti tra il pittore e il medico e poeta Arsilli, nè il Vasari nomina costui tra gli amici del Luciani; solo sappiamo che l'artista eseguì il ritratto dell'amico, ritratto cui egli stesso indubbiamente accenna in un'altra lettera<sup>2</sup> a Michelangelo, in data 16 giugno 1531, nella quale scrive: «... Et ancora el c'è el mio medico, el quale credo ve ne arecordai, che ve mostrai el suo retrato in casa mia in Trastevere, che ancora lui sarà bon mezzo a questa cossa...». Il ritratto dovette essere compiuto durante la permanenza a Roma dell'Arsilli, che vi dimorò, come conferma Sebastiano nella sua lettera, 25 anni; ma parecchio tempo prima del 1531 se l'artista pone in dubbio in quest'epoca che il suo amico Michelangelo si ricordi di averlo visto.

Un ritratto del medico Arsilli attribuito a Sebastiano si conserva in casa Augusti a Sinigaglia, ed è da ritenere con ogni certezza sia quello il ritratto autentico del Luciani, tanto più che Adolfo Venturi — cui si è presentata recentemente occasione di vedere in casa Augusti il dipinto — vi ha riconosciuto, sebbene esso sia guasto dall'opera del tempo e da quella d'inesperti restauratori, appunto la mano del Luciani. La firma *Sebastinus* (sic) *Venetus* si può leggere sotto il ritratto, che porta al di sopra la iscrizione seguente: FRANCISCUS ARSILLUS AN. XXXXII PHIL. ET.

<sup>1</sup> *Les correspondants de Michel-Ange: Sebastiano del Piombo*. Texte italien publié par le comm. GAETANO MILANESI avec traduction française par le docteur A. Le Pileur. Paris, Librairie de l'Art, 1890, pag. 44.

<sup>2</sup> V. *Les correspondants de Michel-Ange...* etc., etc., pag. 52.

ART. D., e questa può farci sicuri che il dipinto fosse eseguito tra il 1522 e il 1525.<sup>1</sup>

Una debole copia di esso, assai guasta, in piccole dimensioni e senza dubbio di molto posteriore all'originale, si conserva a Spoleto, in casa del conte Fausto Forti.

Intorno alle vicende di questo ritratto eseguito dal Luciani può leggersi una noticina in Gualandi:<sup>2</sup> chi, poi, desiderasse avere notizia dell'Arsilli e della sua opera poetica, può consultare con profitto la raccolta delle poesie latine di lui, pubblicata dal canonico Francolini,<sup>3</sup> in cui si fa anche menzione della lettera diretta dal pittore al medico, e nel frontespizio della quale troverà riprodotto in incisione il ritratto che dell'amico suo eseguì il Luciani prima di divenire frate Sebastiano Piombatore.

ETTORE MODIGLIANI.

**La morte di Francesco del Cossa.** — Scarse sono le notizie biografiche di Francesco Cossa o del Cossa, pittore ferrarese. Solo nei moderni tempi egli è stato rivendicato dall'oblio immeritato e collocato su quel seggio d'onore che gli spettava, principalmente per gli accurati ed eruditi studi di Adolfo Venturi, che della scuola pittorica ferrarese è certamente oggidi il più intelligente conoscitore e illustratore.<sup>4</sup>

Non ostante le accurate indagini del Campori, del Venturi e di altri eruditi storici dell'arte, molto rimane ancora a sapersi della vita di Francesco del Cossa, nè finora conoscevasi con precisione l'anno di sua morte.

Il Venturi, in un suo studio biografico sul Cossa pubblicato ne *L'Art* del 15 febbraio e 1° marzo 1888, sulla testimonianza di due epigrammi attribuiti al giureconsulto Ludovico Bolognini, fissava l'epoca della morte di lui intorno al 1480, concludendo ch'egli dovette morire assai giovane e che era impossibile determinare con tutta precisione la data della morte dell'artista.

Ritornando più recentemente a parlare di questo celebre pittore, cercò dimostrare con parecchi argo-

<sup>1</sup> Non conosciamo l'anno di nascita dell'Arsilli; sappiamo però con certezza che nel 1499 egli prese il titolo di dottore a Padova: ora, se si presta fede a Giambattista Boccolini (autore di una Vita dell'Arsilli, restata manoscritta), che lo dice nato nel 1470, il poeta si sarebbe laureato a 29 anni e quindi il ritratto, eseguito quando questi aveva 52 anni, sarebbe stato compiuto nel 1522; ma c'è da supporre che l'Arsilli si addottorasse in età un poco più giovanile e che quindi, spostata di due o tre anni la data della nascita, forse al 1472 o '73, si debba scendere per il ritratto fino al 1524 o '25.

<sup>2</sup> Op. cit., loc. cit.

<sup>3</sup> *Poesie latine di Francesco Arsilli medico e poeta senigalliese del secolo XVI tratte da un codice autografo e illustrate per cura del canonico Raffaele Francolini*. Sinigaglia, Lazzarini, 1837.

<sup>4</sup> V. le sue memorie pubblicate nella *Rivista storica italiana* (vol. I, pag. 591 e vol. II, pag. 689) negli *Atti e Memorie per la R. Deputazione di storia patria per le Romagne* (ser. III, vol. III, pag. 381; vol. VII, pag. 368) e altrove.

menti come la sua morte avvenisse circa il 1478. Nè egli andò molto lungi dal vero, come si vedrà dalla lettera che pubblicherò qui appresso, che fortunatamente ritrovai nel codice 1614 della Biblioteca universitaria di Bologna, intitolato *Philomathia* (ossia desiderio d'imparare), e contiene una raccolta di prose e rime che Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi scambievolmente si scrivevano nel 1477 a Castel de Britti, ove eransi rifugiati per isfuggire ai pericoli della peste che allora inferiva e mieteva vittime in Bologna e altrove.

Il Fantuzzi<sup>1</sup> cita due volte questo manoscritto nelle vite dell'Aldrovandi e del Salimbeni, dicendo che fu già posseduto da Lorenzo Legati Cremonese, il quale voleva darlo alle stampe; passò nel 1714 al notissimo antiquario Giuseppe Magnavacca, dopo la morte del quale il Fantuzzi non n'ebbe più notizia e lo credè smarrito od emigrato dall'Italia, come avvenne di altri oggetti d'arte posseduti dal Magnavacca. Non so se il codice n. 1614 sia lo stesso ch'è ricordato dal Fantuzzi; ma certamente egli appartenne al celebre naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi. È un volume parte cartaceo, parte membranaceo, di 100 carte n. n., elegantemente scritto, con fregio miniato nella prima carta, che ha nel margine inferiore lo stemma a colori della famiglia Aldrovandi.

Il titolo del codice è il seguente:

*Philomathia, o sia desiderio d'imparare. Lettore e Poesie di Angelo Michele Salimbeni e di Sebastiano Aldrovandi, amendue cittadini Bolognesi, scritte vicendevolmente dal Castello de Britti, luogo ameno in una collina sopra il fiume Idice, dove stavano rifuggiati per isfuggire i maligni influssi del contagio ch'era nella città di Bologna l'anno MCCCCLXXVII.*

Che sia opera giovanile dell'Aldrovandi e del Salimbeni è detto pure nel proemio della raccolta che componesi di ventuna lettere, novantotto sonetti, diciotto canzoni, sei ballate, cinque poesie in sestine a rime obbligate alternate ed un capitolo in terza rima.

La prima parte della raccolta contiene lettere e poesie d'argomento amoroso; mentre la seconda componesi di lettere e versi in morte della donna amata da Sebastiano Aldrovandi e d'altri amici suoi e del Salimbeni, che rimasero vittime del fiero morbo. Fra questi il più celebre è il pittore ferrarese Francesco del Cossa, di cui Angelo Michele Salimbeni partecipava la immatura e repentina morte all'Aldrovandi colla seguente lettera, assai notevole anche perchè ci dà notizia delle pitture che egli stava eseguendo nelle volte della cappella Garganelli in San Pietro, accanto a quella del fonte battesimale. Fu distrutta nel 1605 quando fu ricostruita la chiesa, e conteneva tali tesori d'arte che Michelangelo quando era a Bologna

(secondo Pietro Lamo) soleva esclamare: « Questa cappella che avete qua è una mezza Roma di bontà! »

Il Vasari<sup>2</sup> attribuisce a Lorenzo Costa le pitture della cappella Garganelli; poscia ne torna a parlare nella vita di Ercole Ferrarese dicendo ch'egli fu messo da Domenico Garganelli a finire la cappella in San Petronio (mentre doveva dire: in San Pietro).

Ma Pietro Lamo nella sua *Graticola di Bologna*<sup>3</sup> afferma espressamente che « la volta della cappella « Garganelli è tutta dipinta di mano del maestro di « Ercole da Ferrara, ch'ebbe nome Francesco Cossa. « L'invenzione è questa: Un ottofacce, dove sono i « quattro Evangelisti e i quattro Dottori della Chiesa, « accomodati a sedere, e sono tutti in iscorcio e fanno « un gran bell'effetto. E nel resto del partimento vi « sono accomodati molti profeti e sopra la porta di « dentro v'è una Nunziata come mezzo al naturale; « ed il resto è come il naturale: opera molto notevole ».

Ora la seguente lettera conferma la notizia del Lamo, poichè da essa sappiamo che il Cossa lasciò imperfetta questa pittura quando fu colto dal fatal morbo nel 1477, nell'età di 42 anni, secondo le ricerche del Venturi.<sup>3</sup>

ANGEL M. A SEBASTIANO.

Potremo da le nostre meste rime, dolce Sebastiano, esser coacti de la benigna amicitia che non longo tempo ci tenne Francisco Cossa farne memoria, bene che da più alti ingegni meritaria eterna laude, et, se io credesse che mia parole ad altre orecchie non pervenissero, direi da un bon tempo in qua non esser stato simil pictore; benchè multi in quella arte si trovano digni chi in una parte e chi in un'altra, et vedessi chi meglio saprà fare una testa che l'altra persona; chi meglio saprà cundursi in far panni che uno nudo; ma custui più universale che io vedesse ma', et ultra il sapere de l'arte, dava a le sue figure tanta gratia secundo l'offitio loro che l'ochio del ver poco le face differente. So ch'io non parlo il falso, che l' vero manifestano l'opere sue ne la nostra città di Bologna, et l'ultima che è nel nostro domo rimasa imperfecta, dove determinato havea tolerare ogni fatica quasi per conclusione dil suo honore; et dove per la parte facta, zoè la volta di sopra de la capella, dove più faticose le cose son finte cum maestrevoli lontani et scurci, cum circha vinte figure.

Tacio di sua scultura, chè l'intelecto suo copioso n'era, et quanto la vita sua fosse religiosa io testimonio cum gli altri che quella posso verificare; et

<sup>1</sup> *Le vite dei più eccellenti pittori* (Firenze, Santoni, 1878, volume III, pag. 136 e 143).

<sup>2</sup> Bologna, 1844, pag. 31.

<sup>3</sup> *Gli affreschi del palazzo Schifanoia in Ferrara*, negli *Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria*, ser. III, vol. III, pag. 411. Dopo gli epigrammi pubblicati dal Venturi nel giornale *L'Art* (1 mars 1888) leggesi: *Vixit annis XLII, me. II, dic. 8 foelix lapie.*

<sup>1</sup> *Scrittori bolognesi*, I, 165; VII, 288.



era sua oppinione che, finita essa opera per electione di sua salute in una santa religione ridure si volea, benchè religioso al mondo vivesse, nimico mortale de pompe et di richeze, sitibondo de la celestial gloria, et certo l'ha dimostrato ne la morte, che fino al ultimo cum grande affectione chiamò il dolce Gesù Cristo.

Alla lettera seguono questi due sonetti di Angelo Michele Salimbeni e di Sebastiano Aldrovandi:

Convien che dal piacer la voglia lenti,  
Nè dir quant'io mi volsi a la pictura,  
Che finze et mostra ziò che pò natura  
Et più ch'ardisse pinger gl'elementi;  
Et fa 'n un corpo human li sentimenti  
Cum le proporcion ch'ha la creatura  
E prospectiva cum lontan misura  
Sì ch'a tante virtù par ch'argumenti.  
Hor e il pensier, hor è la voglia mossa  
Et tutta mia cagion priva d'effecto  
Da poi ch'a nostra età mort'ebbe invidia,  
Et se zia tolse Policeto e Phidia,  
Timante, Apelle, fe' magior diffecto  
Quando tolse da nui Francesco Cossa.

SEBASTIANO A AN. M.

S'el ciel consentì mai ch'un alto ingegno  
Mostrasse ziò che pò stile, o penello,  
Francesco hebbe tal gratia e fu sol quello  
Vago pictore et gran mastro al disegno,  
Tal che l'opere antiche hebbon zà a sdegno  
Il far di Scopà et quel di Praxitello,  
Ma se fra gli moderni hora favello  
Sia per fama di questi il nome degno.  
Dì ziò pianga Ferrara che la perse  
Un spiro sì zentil che li fu gloria,  
Ne sperì mai d'haver più simil dono;  
Ch'el di che naque natura sofferse  
Dal ciel sì bella gratia et tal victoria  
Che rare volte simil punti sono.

LODOVICO FRATI.

**Di una pala d'altare di Filippo Mazzola nella Galleria di Parma.** — Nella *Napoli nobilissima* (volume VII, fasc. 1<sup>o</sup>, gennaio 1898) è stampato un elenco di opere di Filippo Mazzola, compilato da Corrado Ricci; e a questo, oltre il ritrattone di casa Doria, e il *Cristo alla colonna*, della collezione Strossmayer



FILIPPO MAZZOLA — Galleria di Parma



nell'Accademia di Agrum, segnato FILIPVS. MAZZOLA · P · P ·, dobbiamo pure aggiungere il maggior quadro di lui nella Galleria di Parma, indicato sin qui come opera di Cristoforo Caselli, detto dei Temperelli.<sup>1</sup> È quello proveniente dalla chiesa della Certosa presso Parma, e che rappresenta la Vergine in trono, coi SS. Girolamo e Gio. Battista ai lati. Basta volgere gli occhi agli altri quadri firmati da Filippo Mazzola, nella stessa pinacoteca, per accorgersi delle identità di forme tra quelli e questo, che, se si paragona invece col prossimo dipinto del Caselli, mostrerà notevolissime differenze con esso, specialmente nel

prospettive dipinte ad olio su tela, attribuite alla scuola romana del secolo XVIII, rappresentanti l'interno delle basiliche romane di San Pietro e di San Paolo, che per la grazia e la finitezza colla quale sono condotte meritano di essere presentate in riproduzione ai lettori dell'*Arte*.

Sarebbe troppo ardito attribuire i due quadri alla mano di Giovanni Paolo Pannini, che spirito inquieto e grandioso avrebbe cercato ben maggiori effetti e contrasti di luce, nè si sarebbe accontentato delle figurette gentili delle dame e dei cicisbei, ma avrebbe fatte muovere sotto le grandi arcate le processioni magni-



Veduta della basilica di San Pietro (Collezione Fritz Köchling)

colorito vivissimo, veramente veneziano, nel Caselli. Il Mazzola ne' suoi quadri sacri, nelle sue pale d'altare, ha invece un colorito arido, così che le sue figure sembrano di terracotta tinta da leggiera patina. La ricchezza fastosa del Caselli non è nel Mazzola, semplice, quasi disadorno.

Potremo continuare il paragone, anche ne' più minuti particolari; ma ci sembra superfluo, tanto risulta evidente, anche per la sola riproduzione del quadro, la giustezza dell'attribuzione a Filippo Mazzola.

V.

#### **Due prospettive della scuola del Pannini. —**

Il signor Fritz Köchling, appassionato raccoglitore di cose d'arte, residente a Milano, comprò all'asta della Collezione Contarini, tenutasi il 22 marzo 1892, due

fiche e le turbe plaudenti come nei suoi capolavori di simil genere che si ammirano al Louvre. Pure non si può disconoscere nei due quadretti l'influsso che egli esercitò nello studio prospettico dei monumenti romani; sarà quindi opportuno attribuirli alla sua scuola.

Se l'interno di San Pietro, toltene le figurette in costume del settecento, è quale si vede ancora oggi, di ben maggiore importanza è la prospettiva dell'interno di San Paolo nella sua antica forma basilicale prima dell'incendio. Con dolore si confronta l'augusta semplicità del tempio cristiano riprodotta già dal prospettico del secolo scorso collo spettacolo freddo e insignificante che oggi ci offre la maggior navata di San Paolo nella ricostruzione del Poletti. Certo le donne, i cavalieri, li abatini che passeggiano per la chiesa con fare e atteggiamenti da minuetto si sarebbero trovati più a loro agio in quella grande sala da ballo che è oggi il San Paolo romano; noi invece in-

<sup>1</sup> CORRADO RICCI, *La R. Galleria di Parma*, Parma, Battei.

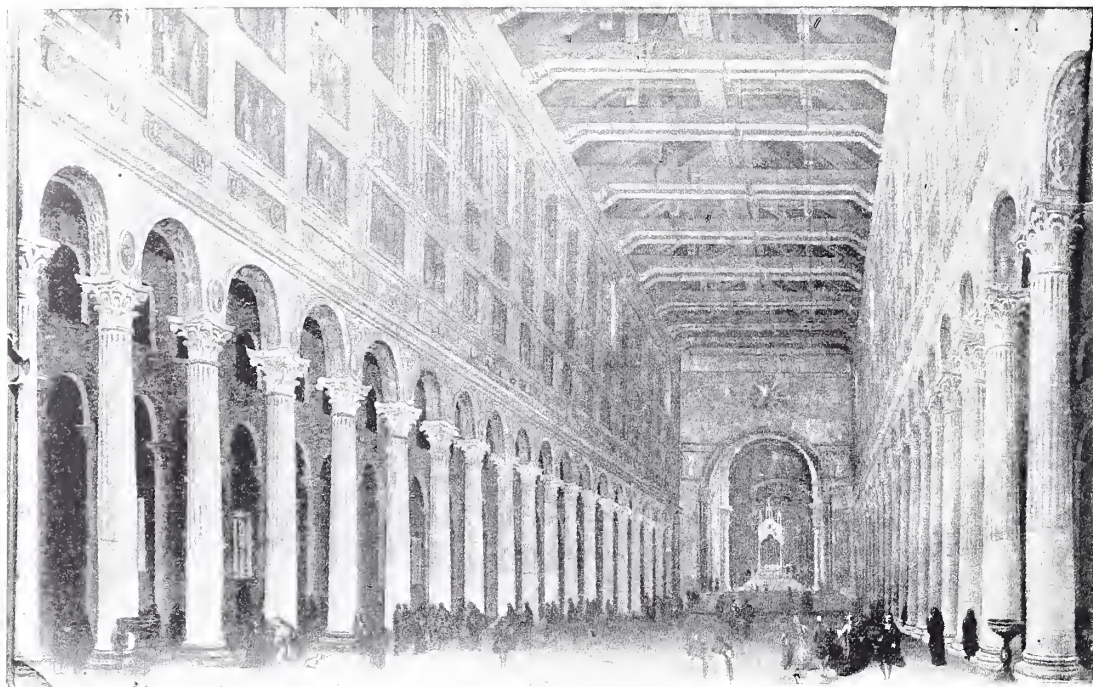


vidiamo loro l'antico tempio che invitava alla preghiera, e che non certo il loro tempo ci ricorda, ma quelli d'oro del cristianesimo. Non fosse che per questi contrasti, il quadretto del signor Köchling ha un certo valore per la storia dell'arte.

G. Fog.

**Di un dipinto di Meliore toscano nella Galleria di Parma.** — Un tal Capitani, rettore di Vigheffio,

nel 1239 (*Doc. dell'Op. di S. Jacop, cod. I, c. 206, e cod. 31, c. 11 e 12*), nel 1246 (*Doc. sudd., cod. I, c. 40; cod. 31, c. 73*), e infine nel 1253 (*l'Arch. diplomatico fiorentino, pergamena prov. da Pistoia, 25 aprile 1253*). Un Jacopo di Meliore, forse figlio del precedente fu pure operaio di S. Jacopo nel 1273 (*Arch. Com. Pistoiese, cod. 24, c. 163-169*). Altri esempi non mancherebbero a chiunque volesse raccogliarli negli archivi toscani dell'uso comune di Meliore in quella regione;



Veduta della basilica di San Paolo (Collezione Fritz Köchling)

nel 1840 vendette alla Galleria di Parma un dipinto attribuito a Meliore greco, perchè greco parve l'autore, che si segnava in lettere gotiche *Melior me pinxit A. D. MCCLXXVI*. Ma, senza dire che quel modo di scrivere la firma e la data non può esser mai proprio di un pittore greco, notiamo che il nome Meliore è comunissimo in Toscana. Nell'Archivio comunale di Pistoia, *Meliore Jacobi* trovasi operaio di S. Jacopo

e ricordiamo anche lo scrittore di nome Meliore che discorse tra le tante cose di ceroplastica cioè di ceraiuoli o di falimagini. Dopo ciò sembra naturale di esprimere l'ipotesi che in questa tavola della Galleria parmense ci troviamo innanzi ad un pittore toscano, contemporaneo di Cimabue, ad un'opera del dugento giunta quasi integralmente a noi, e che merita di tenere il suo posto nella storia della pittura. A. V.



MELIORE TOSCANO — R. Galleria di Parma

## NOTIZIE VARIE.

## NOTIZIE DI FRANCIA.

**Riordinamento della Galleria del Louvre.** — Le Louvre a voulu ménager quelques surprises à ses nombreux visiteurs de cet été. A l'extrémité de la Grande galerie, de nouvelles salles ont été ouvertes, où ont pris place, dans des cabinets éclairés par des jours latéraux, les petits et précieux tableaux hollandais, et dans deux vastes salles, les peintures plus majestueuses de l'école flamande. Une galerie spéciale a été réservée aux toiles de Rubens retraçant les principales actions de la vie de Médicis. Toutes les compositions de cette suite, à l'exception de trois que l'on n'a pas su placer dans cette galerie, sont disposées symétriquement dans des cadres monumentaux appliqués perpendiculairement contre les murailles; elles reprennent ainsi leur rôle de peintures décoratives. Cette vaste salle, grâce à sa belle lumière, à ses heureuses dimensions et surtout à la parure éblouissante des peintures de Rubens, a un aspect grandiose. Peut-être peut-on regretter que les cadres soient d'un modèle compliqué, lourd et un peu banal, que l'on ait cru pouvoir distraire de la série trois toiles de Rubens pour les placer dans une salle voisine; mais malgré ces imperfections, le public a été fortement impressionné, dès le premier jour, par le grand effet que font ces compositions revenues enfin à leur rôle primitif de peinture décorative et dont on soupçonnait à peine auparavant les magnifiques qualités.

Le placement de ces tableaux dans ces salles nouvelles a obligé à faire un remaniement complet de la Grande galerie. On a pu, bénéficiant de vastes surfaces, espacer les tableaux qui y sont restés; ce qui a nécessité un remaniement général des peintures flamandes, allemandes, anglaises, espagnoles et italiennes qui occupent seules désormais toute la Grande galerie.

Beaucoup d'œuvres ont été exposées qui depuis longtemps attendaient en magasin cet heureux moment. Surtout on s'est efforcé d'espacer les tableaux et de ne pas les exposer trop haut de façon que tous puissent être en bonne place pour être vus et étudiés. Sous ce nouvel aspect, le Louvre paraît être un nouveau Musée même pour ceux qui le connaissent le mieux, tant les œuvres ont été mises en valeur, et prennent, par leur isolement, un plus grand intérêt. Le Salon carré a été remanié aussi selon ces mêmes principes. Beaucoup de tableaux en sont sortis et sont

revenues prendre dans les séries leur place chronologique. Bien des gens ont eu certainement un serrement de cœur en voyant que des œuvres aussi populaire que l'*Immaculée Conception* de Murillo ou la *Femme hydropique* de Gerard Don avaient été éloignées du salon des chefs d'œuvres! En dehors des écoles françaises et italiennes, un Rubens, un Rembrandt et un Velasquez représentent seuls les peintures flamande, hollandaise et espagnole et suffisent à faciliter la comparaison avec les peintures italiennes, surtout vénitiennes qui constituent la grande majorité et la plus belle parure du Salon carré.

**Lascito della baronessa Nath. de Rothschild.** —

Parmi les peintures qui ont pris place pour la première fois dans les galeries du Louvre à la suite de ce remaniement, figurent les tableaux ligüés par Mme la baroness Nathaniel de Rothschild. Ce legs, on le sait déjà peut-être, comprend une très belle figure de Greuze: *La Laitière*, qui fait un superbe pendant à la célèbre *Cruche cassée* et qui est en train d'acquérir une popularité non moins grande, puis vingt-deux aquarelles de Jacquemart, ce maître lumineux parmi tous les aquarellistes français de ce siècle, beaucoup ont été exécutées dans le Midi de la France, sur cette côte d'Agus dont elles reproduisent merveilleusement la violente lumière et les colorations éclatantes; enfin ce legs comprenait quatorze tableaux italiens allant de Fra Angelico à Palma le Jeune, dont l'étude détaillée sera intéressante à faire, mais dont je ne veux aujourd'hui que décrire et signaler sommairement aux lecteurs de l'*Arte* les principaux.

L'énumération que l'on en avait fait tout d'abord, pouvait donner à croire que quelques-uns des plus puissants artistes de la Renaissance italienne étaient représentés dans cette collection. Ne signalait-on pas, en effet, des œuvres de Fra Angelico, de Ghirlandajo, de Botticelli, d'Andrea del Sarto, de Mantegna, de Palma le Vieux, de Teintoret, etc.?... Dès le premier examen il a fallu renoncer la plupart de ces attributions et pour beaucoup de ces tableaux on aura grand mal, sans doute, à découvrir définitivement l'auteur.

Une des attributions paraissant la plus plausible est celle d'un volet de triptyque donné à Fra Angelico. Il représente, dans de très petites dimensions, la Résurrection de N. S. C'est plutôt une miniature qu'un tableau, et ses tons clairs et vifs, se détachent agréablement sur un fond d'or. Une Madone avec



l'Enfant Jésus, d'un art se rapprochant beaucoup de Baldovinetti, fournira un élément nouveau à la discussion non terminée encore qu'a fait naître l'entrée au Louvre de la Madone provenant de la Collection Dûchatel attribuée à Piero della Francesca. On sait que des critiques sincères lui donnent pour auteur A. Baldovinetti. Au moment où le Louvre l'acquiert nous avons signalé ici même son intérêt et avons défendu l'attribution première à Piero della Francesca. M. Lafenestre, reprenant et développant récemment la question dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, regrettait également l'attribution à Baldovinetti, sans être toutefois aussi affirmatif sur la restitution définitive à Piero. On dit que la discussion n'est pas terminée et qu'un nouvel article sur la question paraîtra prochainement dans la *Gazette des Beaux Arts*. Peut-être en cherchant à éclairer la question ne ferait-il, comme il arrive souvent, que l'obscurcir davantage.

Trois autres Madones de la Collection Rothschild étaient attribuées à Ghirlandaio, à Botticelli et à Fra Bartolommeo. Cette dernière n'est qu'une médiocre peinture, pouvant tout au plus être attribuée à un élève obscur du Frate. Les deux autres présentent plus d'intérêt et peuvent être rangée parmi les meilleures peintures italiennes du legs. Non pas de Ghirlandaio, mais plutôt de Mainardi, à qui le catalogue du Louvre l'attribue, est la première Madone. Elle tient l'Enfant Jésus assis sur son genou gauche et baisse vers lui ses yeux. A gauche des baies cintrées s'ouvrent sur un paysage étendu tandis qu'à droite des livres et des objets divers sont posés sur des tablettes. La coloration est chaude et profonde et la conservation de cette peinture est excellente. On ne pourrait en dire autant de l'autre Madone, due à quelque élève de Sandro; elle semble avoir quelque peu souffert et avoir subi des restaurations; l'harmonie en est claire et présente l'aspect d'un fresque. Attribué primitivement à Filippo Lippi, mais se rapprochant plutôt de Filippino est un fragment de *cassone* représentant le couronnement d'Esther par Assuerus. Cette peinture semble avoir beaucoup souffert et avoir été restaurée; néanmoins la disposition de la scène, les costumes et les attitudes du personnage lui conservent encore un certain intérêt. Parmi les Florentins signalons encore un portrait d'homme mis, sans grande raison, sous le nom d'Andrea del Sarto. C'est un beau portrait du *xv<sup>e</sup>* siècle, d'une coloration sobre et foncé et d'une facture large et enveloppée.

Des écoles de la Haute Italie, non de Mantegna, comme le disait une ancienne inscription, mais de l'école de Ferrare sont deux petits panneaux représentant Sainte Apolline et Saint Georges. Peintures délicates et précieuses, d'un art élégant et subtil, d'une très belle conservation, ces deux petits panneaux, provenant d'une collection anglaise, sont peut-être les

morceaux les plus purs de toute la partie italienne du legs Rothschild.

Une Madone adorée par deux anges, est d'une facture qui n'est pas très éloignée de celle de Crivelli, trop faible dans certaines parties cependant pour être attribuée au maître lui-même. Enfin une Vierge avec l'Enfant adorés par des Saints et une Vierge glorieuse présentés tout d'abord comme œuvres de Palma le Vieux et de Tintoret, peuvent à peine être donnés à Bonifacio et à Palma le jeune.

Par ce rapide aperçu on voit que ces œuvres présenteront plutôt un intérêt documentaire venant heureusement combler quelques-unes des larges lacunes des séries italiennes du Louvre. Peu à peu ainsi, par des enrichissements successifs, on pourra suivre plus facilement dans les galeries du Musée le développement continu et grandiose de la peinture italienne.

JEAN GUIFFREY.

#### NOTIZIE DI LOMBARDIA.

**La Pinacoteca di Brera** si è arricchita di un dipinto di Bernardino dei Conti, già nell'antica collezione Bonomi Cereda e regalato appunto dagli eredi del cav. Luigi Cereda. È su tavola alta un metro e larga 70 centimetri, e rappresenta la Madonna seduta, ai piedi della quale il Bambino Gesù e San Giovannino si abbracciano. Reca la segnatura:

*Bernardinus de Comitibus faciebat MCXXII.*

Notate la *C* per indicare cinquecento. La Madonna è seduta; con la sinistra tiene un libro sul ginocchio e con la destra protegge il gruppo dei due Bambini. Ha un manto di color azzurro intenso e fodera giallo d'ocra e la veste di un bel rosso-amaranto; il fermaglio che congiunge il manto sul petto consta di un grosso topazio circondato di perle; i capelli sono fluenti e inannellati di color bruno-d'oro; attorno al capo gira un nimbo o filetto d'oro. Il suo viso malaticcio, tutta la persona e l'atteggiamento danno una flebile rimembranza della *Madonna della grotta*. L'intonazione della carnagione è calda, rossiccia, di color *chaudron* e distesa a guisa di monocromato. Anche il fondo della grotta di rocce dolomitiche (di forte color bruno-rossiccio e di azzurro-verdastro), attraverso un vano delle quali si intravede a sinistra un corso d'acqua o lago serpeggiante fra altre rocce nude, ricorda il fondo della *Madonna della grotta*. I due Bambini invece ripetono il motivo leonardesco dei due putti che s'abbracciano con tenerezza, così frequente presso gli allievi ed imitatori del Vinci; anch'essi sono di colorito rossiccio, acceso e luminoso, con ombre trasparenti di ocra d'oro. Quest'opera, d'intonazione vigorosa e calda, ma disegnata debolmente, modellata in modo sommario e colorita come una forte acquarella, sarebbe, secondo la data, l'ultima di quelle che si conoscono

di Bernardino De' Conti, tutte le altre datate essendo anteriori al 1522, il che ci spiega la sua differenza a fronte dei ritratti da lui disegnati con fermezza e dipinti con cura e diligente modellazione; sarebbe pertanto un'opera della vecchiaia del pittore. Difatti il dott. Carlo Dell'Acqua ed il conte Cavagna-Sangiuliani nella loro guida del Famedio di Pavia <sup>1</sup> ci fanno sapere che questo artista morì in Pavia nel 1525, di 75 anni, e secondo loro era pavese. Un ritratto di gentiluomo dello stesso De' Conti, che vidi in Roma nella raccolta del sig. comm. Giulio Sterbini, reca la segnatura *Bernardinus | de Comitibus | de Castro | Seprii | faciebat*; ma la località di Castro Seprio, ossia Castel Seprio nel territorio dell'Olonza, non era il suo paese natio, sia perchè distrutta sin dal XIII secolo, sia perchè era un titolo di nobiltà della famiglia *De' Conti*, come lo provano i documenti dei nobili *Contini* di Venezia, discendenti dai De' Conti di Milano.

**La Galleria della Biblioteca Ambrosiana** si è arricchita, per legato della vedova signora Brambilla, di un grazioso bassorilievo in marmo bianco rappresentante la Madonna col Bambino. È leggermente centinato e misura in altezza 46 centimetri e 38 in larghezza. Nella famiglia Brambilla era attribuito a Mino da Fiesole, e l'attribuzione era alquanto antica, poichè già lo troviamo descritto dal Ticozzi quale opera di quell'artista a pag. 457 del II volume del suo dizionario, <sup>2</sup> nel 1831, quando apparteneva al sig. Giacinto Bossi. La composizione è bella, l'opera è condotta con molta diligenza in bassissimo rilievo (stacciato); ma è lungi dall'aver le qualità e le caratteristiche di stile di Mino da Fiesole. Il Bambino, che è la parte migliore dell'opera, paffutello e vivace, nel tipo e nello stile ricorda la maniera donatellesca. La Madonna all'incontro, che a mani giunte l'adora, ha lineamenti poco espressivi ed è debole artisticamente; le pieghe del suo manto sono alquanto pigiate e qua e là alquanto schiacciate ed angolose. Si sente la derivazione dalla scuola padovana sorta sotto l'influsso di Donatello e probabilmente il lavoro è di scuola lombardo-padovana della seconda metà del XV secolo.

**Il Museo archeologico ed il Museo artistico municipale di Milano**, trasportati ed ordinati in questi ultimi due anni nel castello, sono stati inaugurati, finalmente, il giorno 10 di maggio.

Il castello stesso, già in gran parte restaurato sotto la direzione dell'architetto Luca Beltrami, con la collaborazione dell'architetto Gaetano Moretti, è un vero museo per la importanza sua artistica.

Della classificazione delle raccolte del Museo ar-

cheologico ho già dato un cenno nel fascicolo agosto-ottobre 1899 (pag. 404), di questo periodico.

Dirò brevemente delle collezioni del Museo artistico municipale, disposte nelle sale a primo piano della corte ducale.

Nella prima sala, detta delle guardie, sono esposte le ceramiche. Ricca e ben ordinata è la serie delle maioliche milanesi; anche le serie dell'Italia centrale contengono pezzi molto belli e pregevoli. Seguono gli avori bizantini e medioevali italiani e francesi, gli smalti, i vetri ed i tessuti.

Nella seconda sala sono disposti i bronzi, le oreficerie e le armi ed armature.

\*Nella terza, gli intagli, i mobili in legno e le cornici; ed anche un magnifico arazzo fiammingo del quattrocento, rappresentante la resurrezione di Lazzaro.

Nella quarta sala, che è nella torre d'angolo, furono ordinate le monete, le medaglie e le placchette ed attorno sono esposti lungo le pareti molti disegni di maestri antichi, depositati dal dott. Gustavo Frizzoni e da esso scelti nella collezione legatagli dal senatore Giovanni Morelli.

La quinta sala contiene opere moderne.

La sesta, che è di nuovo in un angolo, è riservata ai cimeli e ricordi di Milano: artisticamente è notevole un davanti di cassone colle figure a cavallo degli Sforza.

La settima sala, o meglio l'immenso salone che chiude il Museo, accoglie tutti i quadri antichi, alcuni dei quali sono già celebri: il famoso ritratto di poeta di Antonello da Messina; la Madonna col Bambino e San Giovannino, opera giovanile del Correggio; il ritratto di Jacopo Soranzo, procuratore generale della repubblica di Venezia, di mano del Tintoretto; l'Arcangelo Gabriele del Sodoma; la Maddalena del Giampepetrino; la Madonna col Bambino del Foppa. Recentemente questa serie fu ancora arricchita di una pala dello stesso Foppa rappresentante il martirio di San Sebastiano e che era nella chiesa di quel santo in Milano, ov'era collocata così in alto ed in così cattiva luce che mai nessuno aveva tentato di controllare la sua tradizionale attribuzione a Bramante.

Tra gli affreschi sono notevoli quelli provenienti dalla chiesa ora distrutta di Santa Maria del Giardino; fra i quali un San Francesco dalle stimmate è ancora del Foppa, un Sant'Antonio di Padova dello Zenale ed il *Noli me tangere* del Bramantino.

La pittura però più preziosa conservata nel castello, dopo l'Antonello da Messina è il grande affresco di Argo (*vulgo* Mercurio) di mano del Bramante, nella sala del Tesoro, a pian terreno della torre del Tesoro, nella Rocchetta.

**L'arca di Sant'Agostino** dal duomo di Pavia verrà quanto prima nuovamente trasportata e ricollocata nella basilica di San Pietro in Ciel d'oro, nella stessa Pavia,

<sup>1</sup> Pavia, Tipografia Bizzoni, 1897.

<sup>2</sup> STEFANO TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, ecc., Milano 1830-33.



La magnifica tomba dell'insigne dottore della Chiesa, eseguita tra il 1362 ed il 1370, o giù di lì, era originariamente nella sacrestia di quella basilica e là la vide il Vasari, che la ricordò incidentalmente nella vita del Garofalo e di Girolamo da Carpi; <sup>1</sup> caduto il tempio in abbandono e chiuso al culto, nel 1799 era stata disfatta e trasportata nella chiesa del Gesù e poi nel duomo, ove era rimasta ancor disfatta sino al 1820 e finalmente vi era stata ricomposta di nuovo nella crociera di destra, nel 1832. Ora è già stata nuovamente scomposta e fra breve sarà ricostituita nella prisca sua sede di San Pietro in Ciel d'oro.

Il Vasari in quel passo aveva soggiunto che quest'opera gli pareva di Agnolo ed Agostino, scultori senesi. Quest'attribuzione fu combattuta più volte ed ancora recentemente dal dott. A. G. Meyer. Si osserva che il periodo del 1362-1370 esorbita da quello della produzione di quei due maestri. Veramente si sa soltanto che nel 1350 Agostino era già morto: di Agnolo non conosciamo l'epoca della morte; comunque, è positiva l'analogia di questa tomba sia nella sua massa generale, sia nella composizione, colla tomba del vescovo Guido Tarlati in Arezzo, che è opera certa di quei due artisti. Di più nella nostra arca di Pavia, oltre allo stile pisano, ravvisiamo evidente traccia dei tipi, della diligenza e del fare particolare agli scultori senesi seguaci della scuola pisana. Potrà essere benissimo di artisti lombardi, ma, intendiamoci, di artisti lombardi valentissimi che avevano appreso la scultura, anziché da Giovanni di Balduccio, da maestri senesi e probabilmente da Agnolo ed Agostino. La concordanza di alcune figure, massime negli attributi, unicamente dipende con quelle di Giovanni di Balduccio dalla iconografia in voga in quel tempo.

**I restauri agli edifici antichi della Lombardia** per opera dell'Ufficio regionale di conservazione dei monumenti ebbero in questi ultimi tempi per obiettivo principale il cortile della sacrestia della chiesa di Santa Maria delle Grazie, che è stato liberato da tutto il piano superiore aggiuntovi in epoca moderna ed è stato restituito all'antico splendore della sua grandiosa e leggiadra architettura bramantesca.

Anche alla Certosa di Pavia proseguirono i lavori di restauro, particolarmente nell'atrio d'ingresso e nel chiostro grande. In questo furono assicurate e sostituite parecchie delle terrecotte decorative e presto sarà la volta del consolidamento di quelle del chiostro minore.

Quanto prima cominceranno i restauri esterni alla cupola del santuario di Saronno, allo scopo non solo di provvedere alla manutenzione della bella cupola stessa, ma soprattutto di salvaguardare la celebre decorazione pittorica di Gaudenzio Ferrari, che vi profuse

più di ottanta meravigliose figure di angeli musicanti che formano gloria alla statua della Vergine Assunta. Il provvedimento sarà benefico anche alle quattro medaglie di Marco d'Oggiono nei pennacchi, una delle quali già da oltre dieci anni è deperita completamente.

**La pusterla dei Fabbri**, altre volte detta pure dei Fabii, eretta in Milano probabilmente nel XIII o nel principio del XIV, lungo la nuova cinta di Milano, tra le porte Ticinese e Giovia, era rimasta una delle poche reliquie medioevali incorporate nella vasta metropoli lombarda e si trovava allo sbocco della via Cesare Correnti (già detta di San Simone) sull'antico fossato o naviglio interno e di fronte alla via di San Vincenzo in Prato. A destra e sinistra e fino al di sopra di essa eran venute sorgendo delle case e casupole che la rinseravano. Sopra correva pure una balconata o ringhiera sempre adorna di vasi con abbondante fogliame. Giungendo da via San Vincenzo in Prato e guardando l'esterno di questa pusterla così artisticamente inquadrata, si vedeva attraverso il suo arcone la via di San Simone, e al disopra delle sue case, nel bel cielo azzurro, si scorgeva spuntare la bianca guglia maggiore del Duomo.

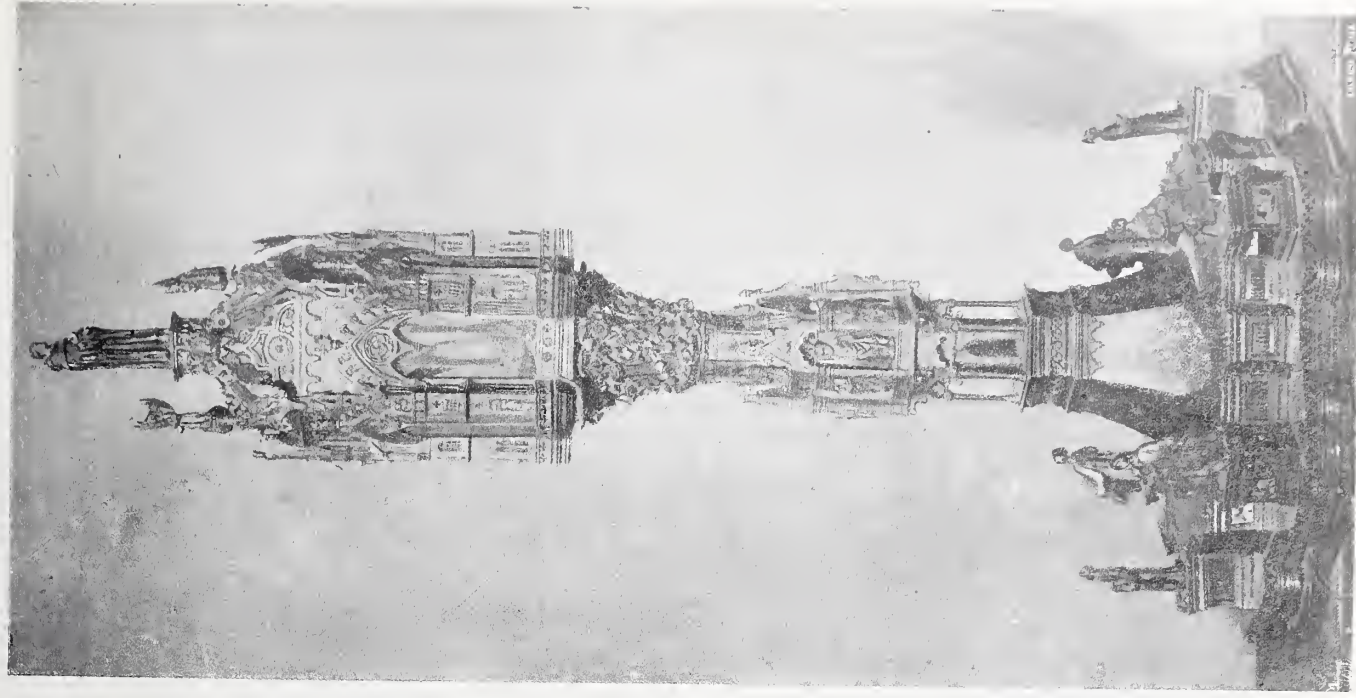
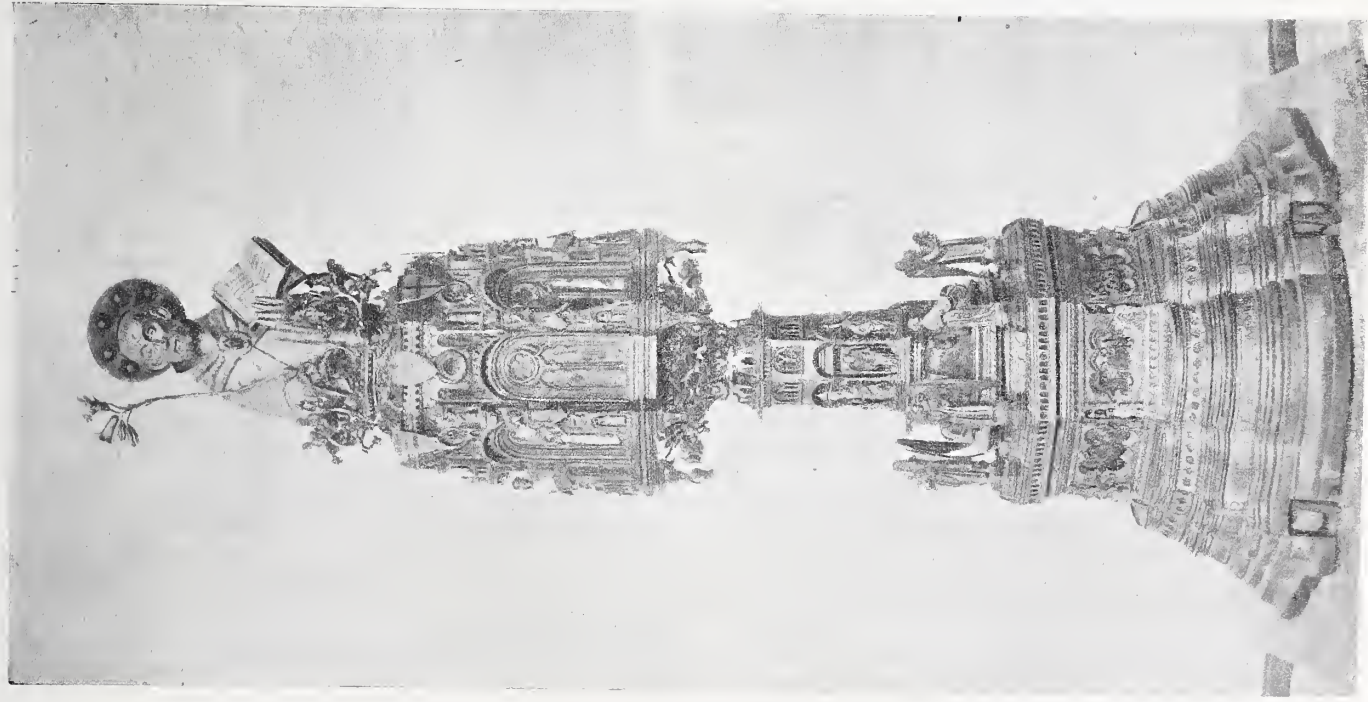
Venuto il fatale momento dell'attuazione del nuovo piano regolatore di Milano, le casupole e catapecchie furono atterrate e la povera pusterla, nuda e abbandonata era ridotta a così misero aspetto che non rimase altro che atterrarla e mandare i pezzi del suo arcone principale (quello verso via San Vincenzo in Prato) al Museo archeologico. Però al postutto è strano che le cose sien state condotte in guisa da giungere a questa distruzione. Nel 1877 il Municipio, sentito il parere della Consulta archeologica, ne decideva la conservazione e faceva modificare a tal uopo, in quel punto, il piano regolatore. Di nuovo nel 1888, dietro nuove dichiarazioni della Consulta, il Municipio, nel disporre il progetto di copertura del naviglio (antico fossato interno), ne stabiliva ancora la conservazione. Eppure, ciò malgrado, si lasciò erigere a ridosso della pusterla un gran caseggiato e tutto procedette in modo che oramai il domandarne la conservazione sarebbe stata un'utopia.

GIULIO CAROTTI.

#### NOTIZIE DELL'EMILIA.

**L'Esposizione d'arte sacra a Bologna.** — Dopo le Esposizioni d'arte sacra a Milano, Orvieto, Torino, Venezia, Bergamo, Cremona, Como, ecc., questa di Bologna si fa notare non per il numero degli oggetti, ma per la loro scelta e la loro buona distribuzione nel tempio di San Francesco. Si sono rivedute in luce opere d'arte, antiche conoscenze degli amatori, e tra esse il polittico di Marco Zoppo del Collegio degli Spagnuoli, l'enigmatica tavola della cappella Vaselli in

<sup>1</sup> Ediz. SANSONI, VI, pag. 512.



Esposizione d'Arte sacra a Bologna. Reliquiari del Roseto



San Petronio, ecc. A proposito di quella tavola, rappresentante il martirio di San Sebastiano, tutti ricordano che con grandissima incertezza è stata ascritta alla prima maniera di Lorenzo Costa; mentre l'arcangelo Gabriele e l'Annunciata che stanno, nella cappella stessa, ai lati di quell'ancona, sono stati quasi unanimemente assegnati a quel pittore, e gli Apostoli, collocati nelle pareti laterali della cappella, furono ascritti a Francesco del Cossa e alla sua scuola. Ora, la luce che cade abbondante nel tempio di San Francesco, dove, oltre l'ancona d'altare, stanno esposti alcuni di quegli Apostoli, e le due tempere della Annunciazione ci hanno mostrato chiaramente come l'ancona, le due tele laterali e gli Apostoli sieno tutte d'uno stesso artista, differente da Lorenzo Costa, e continuatore della maniera di Francesco del Cossa. Gli Apostoli hanno la larghezza di fare di questo maestro, senz'averne la rigorosa proporzione; e le due figure dell'Annunciazione corrispondono a quelli, sì per la pesantezza loro, come per i particolari de' drappeggiamenti. Nel gran quadro del martirio di San Sebastiano tali corrispondenze a tutta prima si escluderebbero, per la difficoltà di mettere a riscontro grandi figure, iconograficamente determinate, con altre minori e concepite in modo più libero. Tuttavia qua e là, in certe incise, lunghe, ondulate curve de' contorni dei manti si rivede il pittore dell'Annunciazione e degli Apostoli; e si può osservare il medesimo carattere della tempera sbiancata, la stessa mancanza di profondità.

La cappella del canonico Donato Vaselli compiuta nel 1495, come ricorda una iscrizione intarsiata nel fregio d'un suo inginocchiatoio, è di uno scolaro di Francesco del Cossa, di quello stesso forse che esegui, in una cappella a destra in San Petronio, la burbera figura di un San Girolamo. Quando questa fu restaurata, pochi anni fa, cadde l'ipotesi degli studiosi che l'attribuivano al Cossa. Era troppo debole per questo pittore! Il frescante di Schifanoia, il pittore dall'Annunciazione di Dresda, dell'ancona divisa tra Londra, Milano e Roma, e dell'altra che è ornamento precipuo della Pinacoteca di Bologna, non ha eseguito nè i tozzi Apostoli della Cappella Vaselli, nè il San Girolamo in San Petronio. Si confronti con questo, se vuolsi, il San Girolamo dell'Ateneo di Ferrara, ascritto sin qui a torto a Cosmè: intendo la monumentale figura che pare scolpita sotto un'arcata. Si vedrà che tra Francesco del Cossa e il suo seguace, dipintore in San Petronio, corre la differenza che potrebbe segnarsi tra uno scultore di marmi e un facitore di statue in carta pesta.

L'Esposizione d'arte sacra presentava anche agli studiosi una scultura, nota a molti solo per la incisione che ne fu data nell'*Archivio storico dell'Arte* (anno V, fascicolo VI) intendo il bassorilievo della Madonna col Bambino, di Francesco di Simone fiesolano, esistente nella casa della contessa Domenica Rossi a Imola. Prezioso documento della diffusione avuta, per la via

di Bologna nelle Romagne e nelle Marche, dall'arte raffinata dello scultore toscano, che fu condiscipolo di Leonardo e del Perugino nello studio del Verrocchio.

Tra le cose più notevoli dell'Esposizione vanno segnalati due angioli intagliati in legno e dorati, recanti l'elegante candelabro che nasce spontaneo su di una cornucopia, come tralcio di vite che si innalzi su da un tronco flessuoso. I due angioli belli, con le chiome al vento, esciti fuori dalla romana rinascita, ornavano la pala d'altare che nel 1515 la B. Elena Duglioli dall'Olio commise a Raffaello per la cappella di Santa Cecilia a San Giovanni in Monte. Quella cappella conserva ancora la cornice riccamente intagliata, conserva ancora quei due angioli, di cui Raffaello avrà fornito il disegno; il quadro sublime che, staccato dai suoi naturali ornamenti, trionfa nella Galleria di Bologna, più trionferebbe quando essi ne aiutassero, come in antico, l'effetto voluto dall'Urbinate.

Di Giacomo Roseto, orafo bolognese, a niuno secondo a' suoi tempi, l'Esposizione presenta tre reliquiari ricchi di smalti traslucidi, di statuine, d'ogni gentilezza di orefice. Vi è la teca d'argento della chiesa di San Domenico col cranio del Santo, eseguita dai Roseto nel 1383 per ordine di Benedetto XI e del cardinale Matteo Orsini; l'altra lavorata dallo stesso nel 1380, e la terza, oggi conservata nella prima cappella della chiesa della Trinità in Santo Stefano, recante la scritta: *Rosetus de Bononia me fecit*, e l'altra † *currente M<sup>o</sup>CCCLXXX. hoc insigne opus factum fuit tempore libertatis regiminis popularis et artium comunis Bononiae ad ornamentum sacri capitis huius sui protectoris et Jacobus dictus Rosetus fecit*.

Oltre questi preziosissimi saggi dell'industre artefice, degno di maggior fama, si ammira un vero capolavoro nel reliquiario che è stato usato come l'impresa della festa artistica e religiosa, quale è l'Esposizione bolognese. Alcuni lo attribuiscono al Roseto; ma la raffinatezza dell'arte, il goticizzare dei panneggiamenti degli angioli, slanciati e belli più che il Roseto abbia mai fatto, la semplicità non propria di questo maestro stracarico d'ornamenti, ci lasciano supporre toscano questo nobilissimo cimelio.

Di molte cose dovrei rendere conto, ma parmi che basti per ora di mettere in rilievo quanto ha attirato innanzi tutto i visitatori. Quel materiale esposto, tanto prezioso per gli studi, resta a Bologna, nei luoghi ove fu posto dalla pietà degli avi. E là, grazie alle notizie venute in luce, si potrà ricercare per illustrarlo in modo degno. Ralleghiamoci intanto coi promotori dell'Esposizione sacra bolognese dell'opera utile compiuta.

A. V.

#### NOTIZIE DI TOSCANA.

**Scoperta di due busti di Donatello.** — Il direttore del Museo di Berlino, dott. W. Bode, nelle ripetute visite che, durante la sua dimora in Firenze,



Esposizione d'Arte sacra a Bologna. Reliquiario toscano (principio del sec. xv)



ha fatto al Museo Nazionale, ebbe agio d'intrattenersi sulla pregevole collezione dei bronzi, fermando in particolar modo la sua attenzione sui due busti che nel Catalogo del 1898 portano i numeri 6 e 18. Il primo di essi rappresenta un *giovine imberbe* (è stato sempre indicato come raffigurante un imperatore romano e così è detto nel Catalogo stesso) con manto fermato

larga e potente che non può non ascriversi all'insigne scultore fiorentino.

A questo giudizio si mostrarono favorevoli e il prof. Venturi, nella sua breve visita a Firenze, e il direttore delle Gallerie e Musei di questa città, dott. Enrico Ridolfi, il quale ha disposto che i due busti in bronzo siano collocati nella sala ove sono raccolte le



DONATELLO — R. Museo Nazionale di Firenze

sulla spalla destra e corona in testa; l'altro, è un *vecchio barbato*, col collo frammentato, posto su peduccio di marmo.

Questi due busti, attribuiti alla scuola di Donatello, sembrarono all'egregio direttore del Museo di Berlino doversi assegnare piuttosto al maestro. Il primo, che secondo il dott. Bode, ricorda nella testa il tipo del David in marmo del nostro Museo, commesso all'artista nel 1408, è stato molto ritoccato da un orefice dopo la fusione; ma l'altro, che può riferirsi all'epoca in cui Donatello restaurava il Marsia, ha fattura così

opere del maestro, perchè gli studiosi abbiano modo, per la diretta comparazione con gli autentici lavori di Donatello, di giudicare dell'attribuzione.

Mercè la cortesia del sig. Ermanno Neri, segretario dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana, siamo lieti di offrire ai lettori dell'*Arte* la riproduzione delle due pregevoli opere.

#### **Esposizione di alcune opere d'arte antica. —**

La Società delle belle arti ha introdotto quest'anno un'utile innovazione. Alle opere degli artisti viventi

sono state aggiunte, in una sala separata, alcuni oggetti antichi, gentilmente concessi da privati, e ciò allo scopo di rendere sempre più attraente l'Esposizione stessa che ha trovato infatti un numero più grande di ammiratori, più largo concorso di pubblico.

Il marchese Torrigiani ha esposto un bel *ritratto di vecchio* rappresentante Bernardo Del Nero, che il

*Deposto dalla Croce*, molto restaurato, di Carlo Crivelli (porta l'iscrizione: OPVS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI · 1485) e un *busto* in terracotta, un pò duro ma non privo di carattere, del secolo xv.

La Casa Reale ha inviato il tondo, di un qualche debole imitatore del Botticelli, rappresentante la *Madonna circondata da angeli in atto di adorare il Bam-*



DONATELLO — R. Museo Nazionale di Firenze

Morelli assegnò a Ridolfo del Ghirlandaio, ma che il Venturi propende piuttosto ad attribuire a Piero di Cosimo, tanto gli pare simile a quello del medesimo artista che si trova nel Museo dell'Aia.

Il generale Bruschetti, un *ritratto d'uomo*, erroneamente ascritto a Leonardo e disgraziatamente troppo restaurato.

Dalla Galleria Piansciatichi provengono due quadri importanti: una bellissima *Madonna col Bambino* che il catalogo assegna a Piero della Francesca, ma che è invece prezioso lavoro di Domenico Veneziano; un

*bino*, lavoro scorretto e di scarso pregio; il marchese Ridolfi un elegante *specchietto* del secolo xvi e il marchese Carlo Niccolini un prezioso marmo di Desiderio da Settignano rappresentante *Gesù e San Giovannino*. Ma le opere degli antichi maestri non devono farci dimenticare che quest'anno l'Esposizione fiorentina è riuscita splendidamente per l'importanza e il numero dei quadri esposti. Ai nomi ormai noti del Fattori, del Faldi, di Gioli, del Cannicci, del Signorini, del Ciani, del Senno e di tanti altri, si debbono aggiungere quelli della signora Gambogi-Danielson, del Gambogi



e del Fanelli che da Torre del Lago, ove studiano con indefesso amore il vero, hanno inviato notevoli dipinti nei quali si mostra il loro finissimo sentimento d'arte.

Numerose furono anche le vendite, e la mostra si è chiusa quest'anno non come pel passato fra la proverbiale indifferenza dei fiorentini, ma fra il plauso di quanti amano l'arte nelle sue svariate e molteplici manifestazioni.

**Restauri del Battistero.** — È stata sollevata qualche critica sui restauri del nostro *bel San Giovanni*. Sappiamo infatti che dopo le vivaci proteste di un giornale fiorentino il Ministero della pubblica istruzione ha fatto sospendere i lavori deliberando di inviare sul posto una Commissione tecnica perchè giudichi il già fatto e il da farsi. Noi non dubitiamo punto che il sereno giudizio degli artisti i quali saranno chiamati a decidere intorno a così grave questione, sarà tale da soddisfare tutti coloro cui sta a cuore la conservazione dell'insigne monumento fiorentino.

I. B. SUPINO.

#### NOTIZIE DELLE MARCHE.

##### **Per la conservazione dei monumenti ascolani.**

— Altra volta, riferendomi al giudizio di alcuni studiosi locali, lamentai la grande e quasi imperdonabile apatia degli abitanti, generalmente parlando, di questa regione, i quali non si lasciano scuotere, nè impressionare al pensiero che altri possa loro chieder conto del modo con cui apprezzano e conservano ciò che in sostanza è patrimonio di tutti: i monumenti delle loro città. Ed accennai allora alle costruzioni ascolane, specialmente religiose, che, da anni e anni, attendono l'opera sapiente e amorosa del restauratore. In questa rassegna dirò di alcune pitture lasciate anch'esse, come avviene della maggior parte degli edifici che hanno carattere monumentale, in uno stato davvero non bello; ma, più fortunato d'altra volta, avrò almeno occasione di chiudere con alcune notizie che fanno molto onore agli amatori di qui e che recheranno piacere agli intelligenti ed agli amici dell'arte.

**Affreschi dei secoli XIII e XV.** — Anche in fatto di pitture, l'antica capitale del Piceno non è davvero povera e dovrebbe esserne orgogliosa. Bisogna vedere invece in che modo si lasciano andare qui tante belle cose.

Entriamo nella piccola basilica di San Vittore, menzionata anche nell'ultimo mio corriere. Specialmente la parete a destra della nave minore, per chi entra in detta chiesa un tempo tutta dipinta, è piena di affreschi dei secoli XIII e XV. Sicuro: anche del secolo XIII; pitture quindi assai importanti per la storia

dell'arte, come bene osservò Giulio Cantalamessa (*N. Rivista Misena*, 1890), di uno o più maestri romani, i quali dovettero operare poco lontano, se non « forse a contatto del risorgimento giottesco ». Ebbene, sono passati undici anni che tali pitture furono scoperte, nè ancora si pensò ad alcun miglioramento della chiesa, che è umidissima, e nulla si fece per la conservazione delle pitture che anche si malconce come sono, graffiate e picconate sino da due o tre secoli fa, fin, cioè, dal momento che furono vandalicamente coperte dal nuovo intonaco, hanno tutto il carattere ed il valore di un importantissimo documento, e sono « un prezioso riacquisto, nella scarsezza a cui siamo giunti, dei documenti dell'arte pre-giottesca, a chi voglia studiare lo svolgersi di questa ultima elaborazione della pittura romanica, non rigida e immobile come molti tuttora seguitano a credere, ma lenta e quasi incosciente nel suo moto, come persona assopita ».

Meno interessanti per la storia dell'arte, ma non meno pregevoli, nè di minor conto per chi voglia tener dietro allo svolgersi dell'arte in questa città, sono le pitture di quel maestro che dipinse in diversi punti di questa stessa basilica sopra il grosso intonaco ricoprente le pitture romaniche, nel secolo XV e lasciò altri saggi del suo pennello, anch'essi tenuti in poco o nessun conto, perchè abbandonati a sè stessi, nelle chiese di Sant'Onofrio al Corso ed in quella di Sant'Andrea.

Inoltre, sull'altar maggiore di detta basilica, tanto interessante quanto negletta, e, come ho detto, umidissima, è una tavola di Cola d'Amatrice (con la Vergine e quattro santi) che, a volerla liberare dalle insidie dell'umidità, dovrebbe essere trasportata nella Galleria comunale, ove tornerebbe di non piccolo decoro, essendo essa una delle più belle cose dell'età giovanile dell'artista, di quando cioè l'ardente Cola, pur mostrandosi ancora sotto l'influsso di Carlo Crivelli, sapeva infondere alle proprie opere una nota schietamente e liberamente personale e sfuggiva, a differenza de' suoi condiscipoli, dall'imitazione servile del maestro.

##### **Altre pitture di maestri ascolani del secolo XV e del secolo XVI.**

— Di questo medesimo periodo, il più puro e il più bello del Filotesio, potei vedere nel mese scorso un polittico nella chiesa di San Bartolomeo alle Piagge, che, stando a quel che mi assicura l'egregio avv. Mariotti, bibliotecario comunale, in pochi anni ha subito gravi cambiamenti, più che per l'azione del tempo, per l'abbandono in cui è lasciato, anch'esso in balia dei rigori del verno e dell'arsura estiva a cui è soggetta la piccola chiesa campestre. Le sei tavolette componenti il polittico (in quelle inferiori sono la Vergine e due santi, e in quelle superiori, minori delle prime, la Pietà e due mezze

figure di sante), mancanti della cornice d'origine, si vedono miseramente incistrate nella parete sopra l'altare maggiore della rustica chiesuola, annerite dalla polvere e dal fumo delle candele, e insudiciate da ritocchi e da certe fasce color giallo che hanno la pretesa di far loro da cornice.

Il proprietario non è alieno, per quel che mi consta, di disporre in modo le cose perchè l'eccellente dipinto sia depositato nella Galleria del municipio ascolano, purchè si pensi a sostituire il polittico con qualche altro quadro da lasciare al culto nella parrocchiale delle Piagge.

È ornamento cospicuo per la medesima Galleria riescirebbe anche un altro lavoro di Cola che lo stesso proprietario del polittico, dalla chiesa del Paggese, vicino all'Acquasanta, depositerebbe nella civica pinacoteca. Si tratta di una pala d'altare con la Vergine e il Bambino in trono corteggiata dai santi Marco e Lorenzo, l'uno a dritta e l'altro a sinistra, e ai piedi del secondo il committente del quadro, proveniente appunto da una delle più antiche e nobili famiglie ascolane, Pietro Marino Sgariglia. Mi si assicura che il dipinto appartiene ai primi anni del secolo XVI, la qual cosa starebbe a confermare l'opinione di chi l'ha giudicato una delle migliori pitture del nostro artista; e quindi di non piccola importanza anche pel fatto ch'essa va annoverata fra le rarissime opere del maestro con ritratti di personaggi del tempo. Sì che anche dal lato storico la tavola del Paggese formerebbe un eccellente acquisto per la città ed un ottimo elemento di studio per chi si accingesse ad un lavoro inteso a far conoscere, un po' più di quel che non sia, questa bella, gagliarda e schietta figura d'artista, così poco noto e forse per ciò sì male giudicato da alcuni critici dell'arte.

Giungano o no i detti quadri ad arricchire e ad abbellire la piccola quanto sontuosa Galleria ascolana, gli amici dell'arte non possono non fare un fervido augurio; e cioè, che essi siano quanto prima, mercè l'aiuto e la buona volontà degli interessati, de' proprietari, del Municipio e dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, posti in condizione di poter resistere per molti anni ancora all'azione del tempo, liberandoli comunque da que' terribili e talora invincibili nemici che sono purtroppo l'apatia e l'indifferenza generale verso il patrimonio storico e artistico, che, nel caso nostro, sono una sola cosa.

Ascoli possiede tanto ben di Dio ancora, anche rispetto a pitture, meritevole d'essere raccolto e fatto conoscere, da soddisfare più d'un intelligente e da recare onore alla città.

A Fundi, piccola contrada perduta fra le colline che poco sopra a Mozzano chiudono a mezzogiorno la strada provinciale che da Ascoli mena all'Acquasanta, c'è un polittico che chi l'ha veduto lo giudica

del Crivelli, e non dovrebb'essere difficile farlo depositare se non acquistare al Municipio.

Ultimamente un signore di qui inviò proprio a Roma un trittico dell'Alamanni (?), proveniente da San Giovanni in Salaria (a tre miglia dalla città). Ciò non sarebbe forse avvenuto se all'amore per le cose belle si unisse anche quello per le arti belle. Non sarà certo un grave danno che un'opera del gentile allievo del Crivelli abbia presa la via di Roma quando essa però sia destinata a una raccolta romana o, comunque, d'altra città nostra; ma quando si rifletta che essa finirà molto probabilmente per essere portata all'estero, la cosa cambia d'aspetto e tanto chi l'ha fatta esulare, come chi se l'è lasciata scappare, dovrebbero essere, secondo me, poco soddisfatti dell'opera propria.

#### **Il più grande affresco di Cola dell'Amatrice.** —

Un'altra pittura davvero insigne, anzi il più grande e bell'affresco che si ammira in Ascoli, e che figurebbe con onore in qualsiasi pinacoteca, l'abbiamo qui nel refettorio dell'Annunziata. Rappresenta l'andata di Gesù al calvario: una scena grandiosa nell'insieme e piena di movimento.

Dopo la distruzione delle pitture in Santa Margherita, avvenuta nel 1874, senza una parola di protesta per parte della cittadinanza, salvo quella del ch. artista e critico d'arte insigne, il ricordato cav. Giulio Cantalamessa, l'affresco all'Annunziata rappresenta l'opera maggiore del Filotesio, della maturità sua quale frescante ardito, geniale, fecondo. Eppure il bellissimo affresco va deperendo anch'esso e nessuno se ne dà pensiero. In alcune parti anzi il colore è già staccato, e, nel gruppo a sinistra di chi guarda, vicino alla volta (l'affresco è sulla parete di destra, per chi entra nel refettorio, in alto, in forma di lunetta), sono diverse macchie biancastre pel colore caduto. Grosse e lunghe crepe attraversano alcune figure e sono indizio sicuro del male che serpeggia intorno e per entro al dipinto e ne mina l'esistenza; e non occorre aggiungere nulla allo stato vero delle cose per dire a chi di ragione: provvedete presto, se desiderate conservare lo splendido lavoro.

Pensando che i giovanetti della locale Scuola agraria, i quali presentemente occupano all'Annunziata l'antico convento, quando amino rivedere la grandiosa scena di Cola potrebbero come ogni altro mortale recarsi alla residenza del Comune, sarebbe bello che la pittura si togliesse senz'altro dall'ignorato cenobio dell'Annunziata e, riportata su tela metallica, la si ponesse quale signora del luogo fra le opere dei maestri ascolani, già in parte adunate nella civica Galleria.

#### **Per la chiesa de' Santi Vincenzo e Anastasio.**

— Sulla fine di gennaio, a cura del Governo, del Municipio e del parroco di San Pietro martire, si cominciò la demolizione della volta (costruita nel 1770)



di questo tempio, che da anni minacciava rovina; si liberò la cripta dalle macerie che la ostruivano quasi completamente e dall'acqua che vi filtrava da ogni parte. Fra poco la cadente e indecente porta della chiesa sarà sostituita da nuova imposta e, quando vi saranno altri mezzi, altri miglioramenti si apporteranno a questo ch'è il più importante monumento medioevale d'Ascoli.

**Per il tempio di Vesta.** — Tempo fa l'egregio prof. Giorgio Paci, membro della Commissione conservatrice dei monumenti, iniziò alcune pratiche col Governo per redimere l'antico tempio romano, trasformato da gran tempo in chiesa parrocchiale dedicata a San Gregorio Magno. Sulla fine del febbraio scorso furono fatti alcuni scavi per vedere a quale profondità trovasi il piano stradale romano; e si scoprirono grossi massi di travertino, avanzi dell'antica scala per cui si accedeva al tempio, e diversi frammenti anche in marmo di cornici, capitelli, ecc.

La settimana scorsa la Direzione dell'Ufficio regionale per le Marche e per l'Umbria mandò sopra luogo l'ingegnere Benvenuti, il quale, tra altro, eseguì alcuni schizzi del monumento indicandovi i restauri da praticarsi o, meglio, i lavori di ripristino. Secondo l'idea e la relazione del Benvenuti, tutta la parte medioevale del monumento (un tratto della facciata e il campanile della chiesa) andrebbe conservata, perchè di grandissimo interesse. La spesa per le espropriazioni e per l'isolamento dell'insigne tempio romano, sorpasserebbe le 12,000 lire, ma tutto fa sperare che col concorso del Governo, della città e della provincia si possa vincere ogni difficoltà in proposito e restituire alla storia e agli studiosi italiani e stranieri uno de' più cospicui monumenti dell'antica Roma repubblicana.

Ascoli Piceno, giugno 1900.

EGIDIO CALZINI.

#### NOTIZIE ROMANE.

**Un'opera di Giorgione nella Galleria Nazionale a palazzo Corsini.** — La Galleria Nazionale a palazzo Corsini si è arricchita di un quadro, rappresentante *San Giorgio che uccide il drago*. Vi è pervenuto come dipinto di Bernardino Licinio, detto il Pordenone; ma questa volta possiamo affermare che

il nome di Giorgione deve sostituire quello del suo imitatore. È noto come molti quadri che portano il nome di Giorgione sieno della mano di Bernardino Licinio; e non si sa quasi spiegare perchè in questo caso si è seguito un ordine inverso nel metodo delle attribuzioni. Tuttavia la spiegazione può darsi, quando si sappia che il dipinto era ricoperto da restauro; che il suolo era tutto verdeggiante, e non aveva il color suo di terra bruciata; che il fondo non aveva i suoi effetti di prospettiva aerea, i molteplici piani; nè il cielo le belle tinte dell'aurora sulle nuvole a cirri. Il prudente restauro ha messo a nudo il dipinto, che è apparso non alterato nelle parti essenziali; così che abbiamo gridato il nome di Giorgione, vedendo il fulgore della testina del Santo Cavaliere, con quel rubeo colore proprio del maestro; la lampeggiante armatura; il fantastico drago; la figlia del Re che si fugge, tanto simile, anche nel movimento delle gambe, alla Dafne della tavola della galleria del Seminario a Venezia; infine la finezza ancora quattrocentistica di molti particolari delle cose e de' costumi; e il paese avvolto nell'atmosfera, in una luce abbagliante.

**Il ritratto del Bernini nella Galleria Nazionale in Roma.** — Insieme con il quadro di Giorgione, la Galleria ha ricevuto un ritratto attribuito a Philippe de Champaigne, e che ci è sembrato della mano del Bacciccia, e il più bel ritratto giunto a noi di Gian Lorenzo Bernini.

Nella casa Andreozzi a Roma si vede un ritratto del Bernini, probabilmente della mano del Bacciccia, ma molto oscurato; l'Accademia di San Luca serba una copia del ritratto del celebre maestro, ricavata da un ritratto del Bacciccia stesso; ed è nota la incisione di Arnold van Westerhout tratta da un altro ritratto di quel pittore. Stanislaò Frascchetti, che riporta nel suo libro sul Bernini la riproduzione di quelle tre immagini dell'artista, raccoglie anche la notizia di un altro ritratto di lui, proprietà del Geymüller, e che fu ascritto pure al Bacciccia, quando nel 1889 venne esposto a Parigi tra altri di celebri architetti. E a Giambattista Gaulli, detto il Bacciccia, che il Bernini nel 1669 presentò alla Corte Estense, ascriviamo il superbo ritratto, dove appare la gagliardia, la vivacità, sempre desta anche in età senile, del Michelangelo del seicento.

A. V.

---

*Per i lavori pubblicati nell' ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore.*

---

Roma — Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



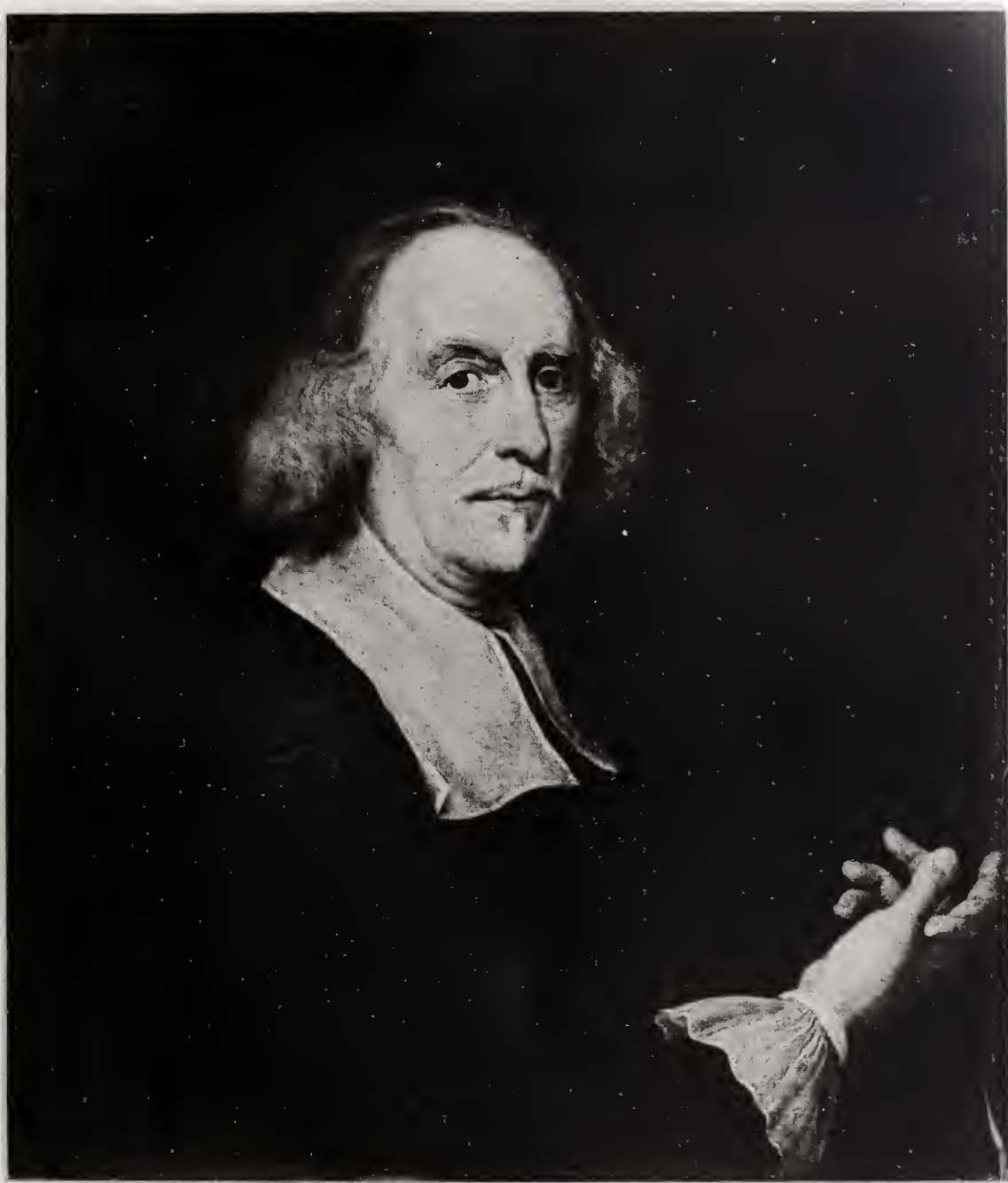
GIORGIO BARBARELLI DETTO GIORGIONE — SAN GIORGIO CHE UCCIDE IL DRAGO  
(Roma — Galleria Nazionale d'Arte antica)

*L'ARTE*, fasc. V-VIII.

Fotopia Danesi — Roma.







GIAMBATTISTA GAULLI DETTO IL BACCICCIA — RITRATTO DEL CAV. BERNINO  
(Roma - Galleria Nazionale d'Arte antica)

*L'ARTE*, fasc. V-VIII.

Fototipia Danesi - Roma.











S. M. IL RE UMBERTO I

NATO A TORINO IL 14 MARZO 1844, MORTO A MONZA IL 29 LUGLIO 1900

(dal busto eseguito nel 1893 da GIULIO TADOLINI per commissione del Sovrano)

## IN MEMORIA



Il nostro Re, universalmente pianto, Umberto I seppe di tenere lo scettro sulla terra dell'arte, e quantunque la sua natura di soldato del forte Piemonte non fosse solleticata dai vezzi delle arti rappresentative, pure egli sentì di dovere por mente ad esse, che pure composero le gemme nella corona d'Italia.

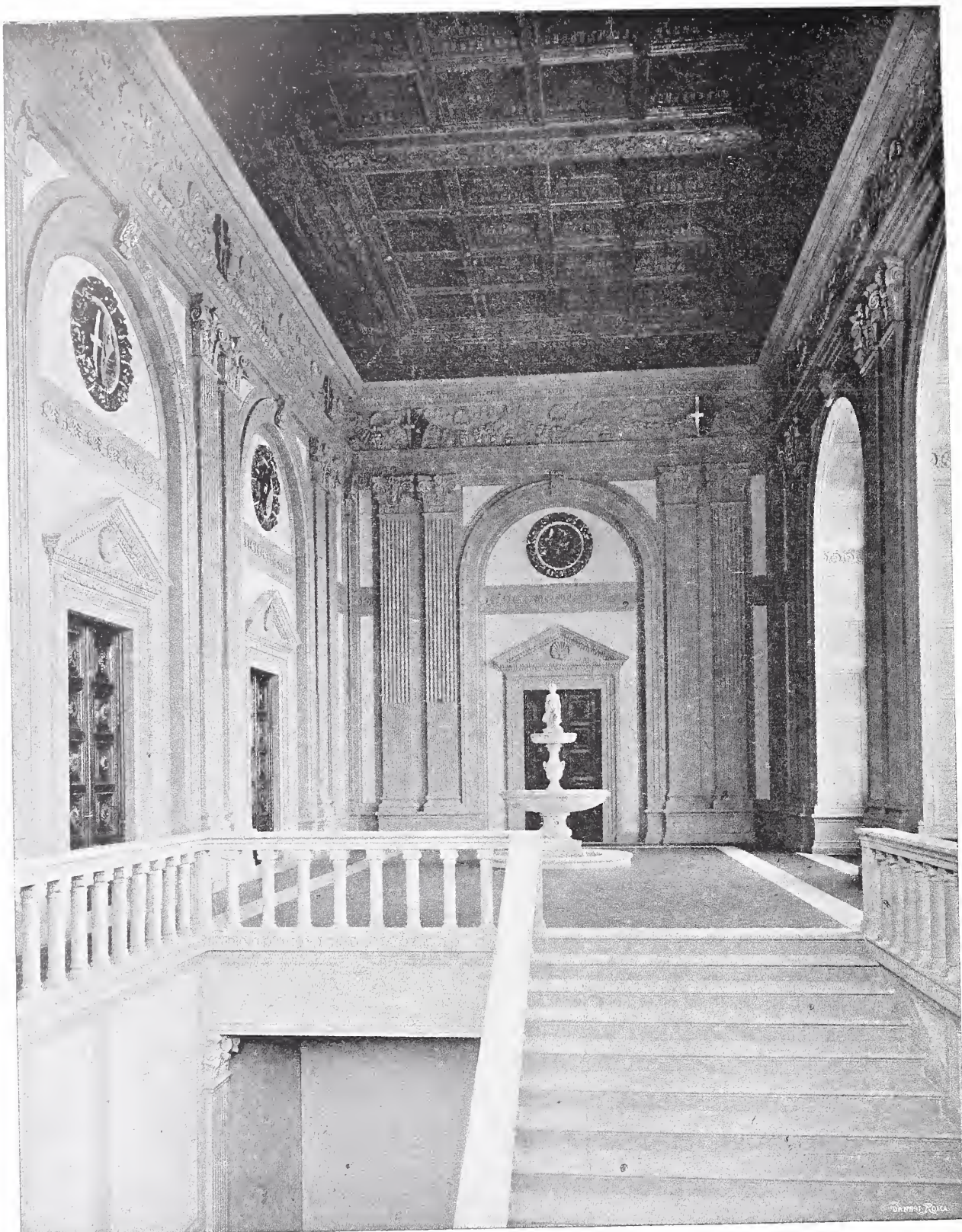
Sin dal 1868, quand'ancora era Principe ereditario, Umberto I istituì un premio annuale per i pittori che esponevano le loro tele all'Accademia di belle arti di Brera in Milano; e quel premio mantenne quando salì al trono, e fece triplice allora che le esposizioni divennero triennali. Non pago di ciò, a incoraggiamento de' giovani artisti, acquistò in quelle, come in tutte le esposizioni d'arte, le opere designate degne della liberalità sovrana, e di alcune, tra le più belle, fece dono a Gallerie nazionali. Chiamò a sè gli artisti che primeggiarono, o fece ricerca delle opere loro; così che nei ricordi del fiore de' nostri artisti, anche dei più giovani e audaci, vi è la pagina della munificenza regale. Ebbe caro il Favretto, al Michetti commise il proprio ritratto, dal Gemitto aspettava un'opera gloriosa.

De' tesori artistici della Casa Reale Umberto I fu gelosissimo conservatore: avrebbe donata facilmente una cospicua somma piuttosto che un quadro, una statua, un oggetto che fosse avito ricordo. E tuttavia, allora che l'onorare la memoria di un grande era debito, Umberto I prestava gentilmente ogni sua cosa a quello scopo. Per la Esposizione del Tasso dette il quadro pietosissimo del Celentano; per l'altra del Favretto, alcuni gioielli del maestro; e quando Anversa, nell'anno scorso, festeggiò il centenario di Antonio van Dyck, e tutt'Italia si rifiutava di prender parte alla festa del Belgio, per non mettere al rischio de' viaggi opere di gran pregio, e lo stesso Governo non favoriva il buon volere dei Comitati dell'Esposizione, Umberto I sentì che l'Italia, artistica nutrice del Van Dyck, doveva essere rappresentata alle solenni onoranze di Anversa, e inviò parecchi disegni di quel maestro serbati nella Reale Biblioteca di Torino. In seguito, al principio di quest'anno, Londra volle gareggiare con la patria dell'artista, nel raccogliere i tesori dell'arte del Van Dyck, e quei disegni furono concessi di nuovo ed esposti con onore.

Nel 1898, durante la Esposizione nazionale di Torino, altri disegni della stessa bellissima raccolta furono, per volere del Sovrano, esposti al pubblico nella Pinacoteca Sabauda. Egli divisò di far pubblicare degnamente i fogli più preziosi di quella collezione, così com'ebbe desiderio di vedere in assetto le stampe e i disegni del palazzo di Capodimonte, e ne affidò l'incarico all'illustre conte Santorre di Santarosa, sapiente quanto modesto signore.

La Galleria Pitti aveva una scala non confacente alla solennità del luogo, e il suo vestibolo era da molti anni rivestito da legno e da tele, secondo il modello accademico del Poccianti:





Firenze — Galleria Pitti  
Scala d'accesso alla Galleria e vestibolo superiore.

uno scenario che copriva i giganteschi finestroni del luogo. Pareva non possibile al Governo di escire da quella provvisoria e brutta condizione di cose; e allora il Re volle che la nuova scala fosse un'opera d'arte: ne incaricò l'architetto del Moro, e l'opera d'arte fu! Per i quattro rami della nuova scala dal bel colore della pietra serena si sale nell'atrio dall'elegante soffitto a lacunari, dalle pareti adorne dei tondi in terra cotta invetriata recanti le imprese di Emanuele Filiberto, di Carlo Emanuele I, di Carlo Alberto, di Vittorio Emanuele II, di Umberto I. Nel centro del vestibolo, quasi a capo della magnifica scala, sta la bella fontana scolpita per i Medici, trasportata dalla villa reale di Castello.

Ora, chi salga la scala e guardi all'impresa di Umberto I, l'aquila librata sulle ali che fissa lo scudo con la croce di Savoia, sentirà stringersi il cuore. Il Re munifico e buono non è più! il Re che tenne fisso lo sguardo alle tradizioni gloriose della sua Casa, e sempre in alto le mantenne, è caduto vittima di un brutto, in mezzo al suo popolo ch'Egli amò sempre.

Possa l'arte italiana far dimenticare l'orrendo delitto con opere di bellezza eterna sacrate alla memoria del Re!

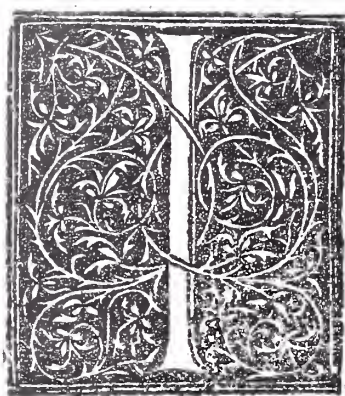
A. VENTURI.



# IL CATAFALCO PER I FUNERALI DI RE UMBERTO

## AL PANTHEON

---



L catafalco sorge nel mezzo del Pantheon. Occupa il centro del monumento un tumulo a pianta circolare che ricorda nella sua linea gli antichi sepolcri rotondi, le cucumelle degli Etruschi, e che sale rapidamente rastremandosi terminato in cima da una semplice e rudimentale cornice di coronamento.

Alla sommità è il feretro; alla base il tumulo va a raccordarsi con la superficie inclinata che deve accogliere le corone di fiori; sì che dal basso parapetto con cui questa superficie termina, ed al quale stanno mediante anelli fissati i ceri, sino alla cimasa superiore, l'unica massa in forma d'iperboloide circolare sembra sorgere quasi come un elevamento del piano del tempio, come

una costruzione sorta insieme con questo. Dall'alto si svolge maestoso il baldacchino: otto grandi fasce di velluto nero foderate internamente di bianco partono dall'anello centrale che sostiene la corona regia e vengono a poggiare a guisa di stendardi su aste sorrette da coppie di antenne situate alla periferia del tumulo. Riflessa dal bianco della stoffa, la luce vivissima di sessanta lampade ad incandescenza nascoste tra i drappi piove dal cielo del baldacchino e si spande sul tumulo, sulle corone, sul pavimento. Sta intorno calmo e grandioso il Pantheon nella lieve luce diffusa che penetra dalle cortine poste a chiudere il *lumen* superiore; al di sopra, la immensa volta emisferica, che Adriano, l'imperatore architetto, fece costruire a copertura dell'antico *laconicum* delle terme d'Agrippa, appare nella penombra più alta e più slanciata, e sembra lasciar finalmente un po' di riposo alla leggera decorazione policroma della zona basamentale non più schiacciata, ora, sotto il suo peso immane. Le nicchie che si aprono nell'interno nel muro del tempio, illuminate da una luce nascosta che brilla e si riflette sui marmi multicolori, sembrano più vaste e più profonde; spiccano vivamente per tono sul loro fondo chiaro le colonne corintie che formano riparo alla sorgente luminosa. Mai apparve l'interno del Pantheon così grande e così solenne.

Nel portico esterno alcuni veli neri costituiscono l'unica decorazione; formano cortina negl'intercolumni e nascondono in alto il tetto sostituendo il soffitto di bronzo che Urbano VIII fece trasformare nelle colonne dell'altar maggiore in San Pietro; all'infuori di essi non un parato e non una fascia sono venuti a turbare l'euritmia della grande mole romana. E se altre volte, in occasione di altre esequie solenni, ai marmi delle pareti e delle cornici si fecero rivestire gli abiti da lutto e sostenere i baldacchini e i candelabri, e fino i lacunari della cupola ebbero l'ornamento di bei rosoni di cartone, un criterio veramente moderno ha questa volta trionfato: il Sacconi si è posto come principio fondamentale il rispetto assoluto del





Catafalco per i funerali di Re Umberto al Pantheon



monumento, ed alle linee ed alla decorazione di esso ha voluto armonizzare il catafalco che vi ha eretto nel centro.

Ostiene il Quatremère de Quincy, nel descrivere sulle orme del Vasari il cenotafio elevato dagli artisti fiorentini nel 1563 alla memoria di Michelangelo, che il disegno d'un catafalco è completamente libero, senza troppi vincoli e considerazioni di stile e d'ambiente; ma l'opera del Sacconi, che deve il suo effetto grandioso ed armonico sopra tutto alla corrispondenza col monumento architettonico che la circonda, viene a dare una trionfale smentita all'autore accademico. Non v'è manifestazione d'arte che possa rendersi indipendente e non debba vibrare in certo modo col mezzo in cui vive.

Avanti a questi grandi pregi di concetto, avanti al buon gusto ed allo studio finissimo che appare in ogni elemento d'insieme, in ogni dettaglio d'ornamentazione, di colore, di luce, la critica scientifica, che si fonda sulla logica applicazione delle leggi del bello, assolute o relative che siano, non può che plaudire. Resta la critica basata sul gusto individuale, e questa non rinunzia a far sentire le sue osservazioni e trova che, per esempio, si sarebbe potuto collegare in modo meno brusco il basamento circolare con la forma allungata della bara, che la massa del baldacchino avrebbe forse guadagnato se si fossero fatte in proporzione dell'altezza totale più alte le antenne e quindi le parti verticali delle fasce nere, che forse anche si sarebbe potuto rendere l'insieme più pieno, aumentando la larghezza di queste fasce, oppure portandone il numero da otto a dieci...; ma la critica soggettiva non pensa che cosa significhi ideare ed eseguire un lavoro di tale importanza in pochi giorni, senza possibilità di studi e di correzioni. Soltanto un singolare temperamento d'artista e di erudito come l'architetto Sacconi poteva uscire vittorioso da tante difficoltà, e l'arte deve essergli grata, giacchè egli ha saputo far assurgere una costruzione effimera ed affrettata all'altezza d'una vera opera artistica, ed è riuscito coi più semplici mezzi — in ciò è la sua massima lode — a raggiungere un effetto grande di dignità e d'imponenza. Altri avrebbe coperto il tumulto di finti marmi, di dorature, di figure di cartapesta, di aquile, leoni, genî alati o donne ploranti: il Sacconi ha mostrato che la vera arte non ha bisogno di tutta questa fioritura di simboli sbiaditi e ha compreso che solo la semplicità e la schiettezza organica convenivano alla memoria del Re buono e leale, così semplice in tutta la sua vita, così schiettamente compianto da tutto il suo popolo.

GUSTAVO GIOVANNONI.

# RASSEGNA D'INSIGNI ARTISTI ITALIANI

A RICORDO DELL'INCREMENTO DATO AI MUSEI DI MILANO

DAL DIRETTORE GIUSEPPE BERTINI

## Ambrogio Borgognone.<sup>1</sup>



AMMENTANDO in due articoli precedenti le benemeritenze acquistate dal prof. Bertini nel salvare e raccogliere opere di egregi artisti ci siamo trattenuti alquanto intorno ad Andrea Solari e a Vincenzo Foppa. (V. *Arte*, fasc. IV-VII e VIII-X, anno 1899). Ora vogliamo rammentare quanto egli ha fatto con non minore solerzia ed intelligenza rispetto ad un altro celebrato lombardo, al pittore ambrosiano per eccellenza.

Del Borgognone già scrissero parecchi autori, più che altro enumerando le sue opere, dacchè sono più che scarse le notizie sulle vicende della sua vita. Infatti ci troviamo tuttora all'oscuro non solo rispetto alle date precise della sua nascita e della sua morte, ma anche per quanto concerne le circostanze d'onde prese svolgimento il suo tirocinio nell'arte della pittura.

Fra le grandi lacune che si verificano assai spesso nella storia dell'arte e rendono incerto il passo a chi s'inoltra nella medesima, vanno contate quelle per cui ci troviamo talora privi del filo di congiunzione costituito dalle relazioni che ebbero a correre fra maestro e scolaro. Mentre infatti in alcuni casi codeste relazioni appaiono chiaramente, sia per testimonianze storiche, sia per quelle che emergono dalla evidenza delle opere degli artisti stessi, come si vede, per esempio, nel caso di Leonardo da Vinci, derivato dal Verrocchio, di Raffaello dal Perugino, dell'Holbein *juniore* dal maggiore, e via dicendo, in molti altri casi siamo obbligati a procedere per induzione, ciò che significa con criteri più o meno approssimativi. È questo ciò che accade per il Borgognone, stante che non abbiamo alcun dato certo per istabilire chi sia stato propriamente il suo maestro. Non ci rimane quindi che mettere a confronto le sue opere, massime le primitive, con quelle di suoi compaesani un po' più attempati di lui ed argomentarne dove si trovino maggiori analogie, da rivelare se non in modo assoluto la discendenza dello scolaro dal maestro nello stretto senso della parola, almeno la transizione dalle opere de' suoi predecessori alle sue. Ora, fra questi, i più eminenti che ci si presentano sarebbero Vincenzo Foppa e Bernardo Zenale. L'impronta da

<sup>1</sup> Ci siamo decisi di adottare la voce *Borgognone* invece di *Bergognone* perchè, per quanto quest'ultima prevalga nei documenti antichi, la crediamo una cor-

ruzione popolare dell'a'tra la quale, d'altronde, figura nella iscrizione del quadro di Bernardino Borgognone nella Pinacoteca di Brera.



costoro recata all'arte lombarda dal principio della seconda metà del secolo XV è rilevante, e non è se non consentaneo all'ordine naturale delle cose che il giovine Borgognone ne sia stato impressionato ed influenzato alla sua volta. I sunnominati si devono ritenere venuti al mondo una quindicina o ventina d'anni prima, deducendosi il fatto pel Foppa dalla circostanza che la sua prima opera segnata, la piccola tavola dei tre crocefissi a Bergamo, è datata del 1456; pel Zenale, che il necrologio milanese (quale venne pubblicato dall'ing. Emilio Motta nell'*Archivio storico lombardo*) ce lo dà morto di 90 anni nel 1526. Del Borgognone invece



Fig. 1ª — Trittico, di Bernardino Butinone, nella Pinacoteca di Brera

non si conoscono opere anteriori al 1480, sì che tutto ci porta a credere ch'egli fosse nato dopo il 1450. Mentre l'intonazione generale nei primordî di lui ci richiama quella del Foppa, certi tipi di figure e massime il gusto delle parti decorative sempre riccamente fornite di dorature si attengono sensibilmente a quelli dello Zenale. Almeno così si è autorizzati ad esprimersi se si tiene per fermo che dei due pittori che si conoscono come soci, i due Bernardo da Treviglio, Zenale e Butinone, il primo fu il più distinto, il più eminente, il secondo sensibilmente più meschino e di qualità più pedestri, come si deve conchiudere ove si esamini attentamente l'opera principale dei soci, ch'è la grande ancona a due piani e sottoposte predelle, nella chiesa parrocchiale di Treviglio.

E poi che ci accade qui di discorrere del Butinone, non si deve pretermettere che il direttore Bertini non lasciò sfuggire l'occasione di arricchire la R. Pinacoteca di un'opera



dello stesso, la quale, come quella ch'è autenticata da un cartellino recante il nome dell'autore, non manca d'interesse, trovandosi nella medesima spiegate in modo singolare le qualità proprie dell'autore, per quanto, poco corrette e poco attraenti, a dir vero (fig. 1<sup>a</sup>). Tant'è vero, che lo scrivente poté un bel giorno, per mezzo di quel trittico, determinare l'autore di un piccolo tondo della R. Pinacoteca di Parma, dai vecchi cataloghi già battezzato per opera di *scuola tedesca antica*. Rappresenta un santo che legge un libro (fig. 2<sup>a</sup>)



Fig. 2<sup>a</sup> — Un dottore della Chiesa, del Butinone, nella Pinacoteca di Parma (Fotografia Anderson)

e trovasi ora classificato nell'accurato catalogo di Corrado Ricci sotto il nome del Butinone, ben giustificato dalla corrispondenza delle forme (mani, orecchio singolarissimo, pieghe, ecc.) con quelle dell'opera della Galleria di Brera.

Intorno ai due soci trevigliesi l'ultima parola certamente non è stata per anco detta dalla moderna critica. È da deplorare bensì che tanto essi, quanto il Foppa e i fratelli Borgognoni non abbiano avuto il loro Vasari, per dedicare loro delle buone biografie al pari di quelle di messer Giorgio, che richiamano l'attenzione dei tardi nipoti sugli artisti toscani



,e pochi altri. La vita del maggiore dei due da Fossano pertanto si può dire non ci si riveli che nelle sue opere e nei pochi documenti scritti che vi si riferiscono. Gli è nello studio comparativo delle medesime che uno può formarsi un concetto dello sviluppo da lui preso nell'esercizio dell'arte.

Le pitture che di lui possiede la R. Pinacoteca di Brera, delle quali una buona parte è dovuta alle previdenti cure del defunto direttore, appartengono a diverse età dell'autore. La prima in ordine di tempo è quella dal Bertini acquistata dalla collezione Henfrey nel 1891, rappresentante la Vergine che tiene una rosa nella destra, mentre con la sinistra regge l'ingenuo e pur dignitoso Bambino, ritto sopra un parapetto, in atto di benedire un devoto certosino che gli si avvicina a mani giunte, in presenza di una placida Santa Chiara retrostante. Questo quadro, già riprodotto nell'*Archivio storico dell'Arte* (anno 1895) a proposito di una recensione dello scrivente sulla pubblicazione di Luca Beltrami intorno al Borgognone, ci richiama alla mente un argomento, che a tempo e luogo opportuno meriterebbe alla sua volta di essere trattato, e sarebbe quello di una rassegna delle opere trafugate e disperse da quell'insigne monumento che si conosce sotto la denominazione della Certosa di Pavia. Naturalmente s'intende compresa sotto questa denominazione, oltre la chiesa, l'annesso monastero, nelle celle del quale si può mettere pegno avere esistito buon numero di opere d'arte, ora disperse ai quattro venti. È invero, che di più ovvio che l'ammettere che fra gli artisti i quali operarono per la Certosa ed i suoi austeri abitanti si fossero formati degli scambi di pensieri e di affetti, atti a dar luogo a scambi di reciproci servigi sia nell'ordine della vita spirituale, sia in quello dei bisogni materiali? Certo è che fra le opere disperse più di una ve n'ha che si debba ritenere abbiano servito da ornamento dei singoli piccoli appartamenti occupati da quei Certosini, dalla vita dedita al silenzio e alla meditazione. Sono opere di piccole dimensioni, come quella testè rammentata. La loro destinazione particolare poi emerge dalla presenza del devoto, ritratto dall'amico artista a seconda delle fattezze proprie di ciascuno. Chi vorrà dubitare che il nostro pittore, che non sappiamo immaginarci se non di animo mite ed affabile, negli anni in cui stette alla Certosa ad eseguirvi le opere più accurate e più sentite, avesse stretto relazione di amicizia con quei religiosi presso i quali si trovava ospitato e si fosse compiaciuto di dedicare a taluno dei medesimi qualche frutto della sua arte, sempre nelle sfere ideali della pietà e della devozione?

Se ci è lecito arguire che più d'una delle piccole tavole di lui, rappresentanti soltanto la Madonna col Bambino, provengano egualmente dalle celle dei Certosini, alludendo ai paraggi della Certosa nei particolari degli sfondi dietro le figure, tanto più ciò è da ammettere per le tavole coi ritratti dei Certosini. A noi non è nota se non un'altra di queste, ed è quella che possiede nella sua ricca raccolta in Roma il conte Gregorio Stroganoff (pure riprodotta nel succitato articolo).

Non ci mancano gl'indizi, d'altronde, che altri artisti avessero fatto altrettanto, sia in pittura, sia in iscultura. Basterebbe citare in proposito certa tavoletta, che si suppone opera dell'antico cremonese Cristoforo Moretti, facente parte della raccolta Crespi di Milano, opera d'intorno la metà del secolo XV. Vi si vede un Certosino a figura intera, inginocchiato davanti alla Madonna e al Bambino, ai quali viene in certo modo presentato da una ascetica e benigna Santa Caterina. È questo forse un quadro votivo, fatto fare per devozione di un qualche Certosino, come si può pensare lo sia stata una preziosa piccola tavola, che non è tenuta in adeguato onore nella Galleria del palazzo Tosi in Brescia. In quest'ultima il ritratto del Certosino devoto figura come quello di un uomo messo in atto di adorazione alla presenza di un Cristo che se ne va portando sulle spalle la propria croce. N'è autore sicuramente l'insigne pittore milanese Andrea Solari; quello stesso Solari che lasciò così luminosa traccia di sè alla Certosa nel magnifico quadro dell'Assunta cogli Apostoli sull'altare di sagrestia. Nel quadretto di Brescia egli dispiega tutta quella delicatezza, quasi da miniatore, per cui si distinguono le opere sue, e che risplenderebbe altresì in quella accennata, se venisse convenientemente ripulita.





Fig. 3<sup>a</sup> — Gesù seguito da Certosini, di Ambrogio Borgognone, nella Scuola delle Belle Arti in Pavia  
(Fotografia Anderson)



Passando nel dominio della scultura vi sarebbe da rammentare una piccola terracotta in alto rilievo, già esposta in commercio a Milano, quindi acquistata da un amatore straniero. Era un soggetto analogo a quello del quadretto della raccolta Crespi, di un'arte semplice ed ingenua, nel genere delle cose dell'Amadeo, che si adoprò in parecchi lavori nella Certosa.

Quanto alle relazioni di Ambrogio da Fossano con la Certosa e coi Certosini nessun dipinto vale ad illustrarle meglio di quello nel quale egli ebbe a rappresentare Nostro Signore procedente con la croce sulle spalle e seguito da uno stuolo di fedeli Certosini. Questi, in varie distanze, vedonsi muovere il passo dal piazzale, immaginato, con singolare astrazione dal vero, sulla piattaforma di un'altura rocciosa, sulla quale si ergono l'edificio della celebrata Certosa e altri circostanti, costituenti il monastero quale doveva presentarsi a quei tempi.

La circostanza favorevole, che il signor Anderson di Roma ha saputo trarre un'ottima fotografia del quadro, nella sua serie di riproduzioni dei dipinti più pregiati della città di Pavia, c'induce a porgerne qui il facsimile, a edificazione del lettore, tanto più da che si tratta di un'opera delle più sentite e delle più caratteristiche dell'autore, dal pubblico non per anco conosciuta in ragione della sua importanza.<sup>1</sup>

Il motivo, poi, per cui è poco conosciuta, si deve attribuire al luogo non sempre accessibile in cui fu confinata ai giorni nostri. Le peripezie passate dalla stessa d'altronde furono tali da poter ringraziare il cielo che ci sia tuttora conservata tale quale la vediamo ora, privata del colore nella parte inferiore. Essa si trovava in origine, come avverte il Beltrami nella sua monografia intorno al Borgognone, nella sala del *Colloquio*, nella Certosa.

Di là venne più tardi, secondo riferisce il priore M. Valerio, trasportata nella cappella dell'Annunziata. Sottratta, non si sa in quale epoca, alla Certosa, venne scoperta per caso, nel 1871, nel cascinale *Certosina*, proprietà dell'Ospedale di San Matteo. Era stata adoperata come tramezzo in una stalla, e di là i danni subiti. Trasportata presso l'Amministrazione dell'Ospedale di Pavia, fu da questa donata alla città nel 1877; e in seguito a parere dato dal senatore Morelli e dal signor Burton, direttore della National Gallery di Londra, venne trasportata dal legno sulla tela a cura di Giuseppe Steffanoni di Bergamo nel 1886, quindi depositata nella civica Scuola di pittura di Pavia.<sup>2</sup>

L'opera fu dal Borgognone eseguita senza alcun dubbio nello stesso tempo al quale appartengono le altre sue creazioni alla Certosa. Va assegnata, ad ogni modo, come bene osserva il Beltrami stesso, a una data anteriore al 1497, anno nel quale Francesco Briosco diede principio al lavoro del portale della facciata, che apparisce ancora affatto greggio nella veduta dipinta nel quadro. La veduta poi è interessante anche per quanto vi si riferisce alle costruzioni attigue alla chiesa, al fianco del monastero, trasformato nel seicento in una facciata assai più sontuosa, ma meno rispondente al carattere primitivo dell'intero monumento.

Nulla di più ameno, infatti, dell'antico piazzale rappresentato dal pittore con l'animazione di svariate macchiette e reso pittoresco dalla irregolarità delle linee architettoniche, fra le quali emergono in distanza anche quelle con cui vengono indicate due delle consuete abitazioni di ciascun monaco (che si mostrano anche oggi al visitatore), munita ciascuna del suo camino.

Accanto a questi motivi puramente accessorî s'impone la scena principale che si svolge sul piano anteriore, col pietoso Cristo e i monaci così bene individualizzati nella pregiata maniera grigia.

<sup>1</sup> Fra altri pregevoli dipinti esistenti in Pavia, dall'Anderson riprodotti, si trovano: nella Galleria pubblica, di fondazione Malaspina, un ritratto di Antonello da Messina, una piccola Sacra Famiglia del Correggio, giovine, una effigie di Nostro Signore di C. Crivelli; nel Duomo il capolavoro di Gian Pietrino

(anno 1521), nonchè una Vergine in gloria con santi circondata dai quadretti dei Misteri, di Bernardino Gatti, ecc., ecc.

<sup>2</sup> Vedi: LUCA BELTRAMI, *Ambrogio Fossano detto il Borgognone*, pagina 81. Milano, tipografia Lombardi, 1895.





Fig. 4<sup>a</sup> — San Rocco, affresco, nella Pinacoteca di Brera (Fotografia Marcozzi)



Tornando ora alla grande Pinacoteca milanese, è noto che sotto la direzione Bertini le affluirono vari pregevoli affreschi del nostro autore, già appartenenti alle chiese. Ne ricaviamo invero nuova prova della barbara incuria con cui furono trattate le opere sue in tempi nei quali l'arte pura non poteva essere apprezzata perchè troppo difforme da quanto dal gusto barocco si andava prediligendo. Nella chiesa di San Satiro, tuttora indicata come un esempio classico di architettura bramantesca, il pittore dei santi per eccellenza aveva contribuito alla sua volta ad aggiungerle nobile attrattiva, effigiando alcune tipiche figure della celeste corte in parecchie nicchie, o esedre che dir si vogliano, che ne fiancheggiavano le navate. Vi erano distribuite a tre per volta, e un bel giorno, ossia in un momento d'infelice ispirazione, furono imbiancate e davanti ad esse collocati dei confessionali. Non fu se non nel 1865 che si videro tornare alla luce quei dipinti e che si pensò di salvare quanto era ancora in istato da poter essere salvato, visto che l'umidità procedente dal terreno già ne aveva compromesso la parte inferiore. Ora di queste figure se ne vedono quattro, quale più quale meno conservata, nelle sale della Pinacoteca di Brera, e di una di queste porgiamo l'immagine al lettore nella unita tavola, rappresentante un pietoso San Rocco con l'indice rivolto verso la piaga alla gamba, che lo contraddistingue quale patrono dei malati di peste. Sono tutte, in genere, figure dolcemente devote, certo assai appropriate al posto cui erano destinate e che meritavano di esservi tenute da conto come squisito compimento alle elette forme architettoniche della chiesa di San Satiro.

Stando a quanto ci riferisce il Mongeri nella sua *Arte in Milano*, pregevole guida artistica (pubblicata dalla Società cooperativa fra tipografi nel 1872), sotto una di dette figure l'autore lasciò scritto: *Ambrosius... Bergognonius 1495*; « data questa, soggiunge, che si vide appena scoperta la pittura ed ora smarrita, ma che basta a confermare il finimento della chiesa a quel tempo ».

Le altre figure ora esposte in Brera rappresentano Santa Maria Maddalena, Santa Marta e Santa Caterina d'Alessandria, improntate tutte, come il San Rocco, di quella semplicità seria e mite ad un tempo, che emana dalle creazioni in genere del dolce e simpatico autore.

Opera vie più importante e complessa è un altro affresco trasportato dal muro sulla tela, dal Bertini collocato nella ricca raccolta di affreschi, che costituisce una delle caratteristiche della R. Pinacoteca, dopo che n'ebbe fatto acquisto presso la parrocchia di San Carlo al Corso. Codesta chiesa, ridotta a nuova forma rotonda, or sono più di cinquant'anni, in origine doveva avere una forma longitudinale ad una navata con dieci cappelle ai lati. Decorata da buon numero di opere d'arte, vi figurava fra altro il dipinto al quale si è qui voluto accennare (fig. 5<sup>a</sup>). Danneggiata dall'azione del tempo e mutilata in alto, come si vede, da che della figura del Padre Eterno non rimangono se non le mani, con le braccia allargate verso il gruppo sottoposto, pure il direttore bene avvisò di ricuperarvi quel tanto che ancora si prestava ad essere ripristinato, affidandolo alle cure illuminate di un artista dalla intelligenza e dal tatto bene sperimentati: il prof. Luigi Cavenaghi. Ora, alla vista di quei volti spiranti pace e compunzione, ciascuno può rallegrarsi di conversare di nuovo col nostro autore e di apprezzarne le qualità così eminentemente spirituali, non ostante le sue imperfezioni rispetto alla realtà delle cose. Queste pecche nel dipinto accennato si rivelano principalmente nelle proporzioni di eccessiva lunghezza date alla figura della Vergine. Non ultimo merito da scoprirvi invece si è quello del senso fine del pittore per la parte decorativa, quale si manifesta nei bei motivi della cortina, sostenuta dai due angeli infantilmente cari, in quella che stanno per porre la corona celestiale sul capo della Madonna, senso decorativo del quale il Borgognone aveva avuto occasione di dare le più splendide prove a mezzo delle opere eseguite nella Certosa di Pavia.

Per quello che concerne il tempo al quale appartiene l'affresco nominato, dal carattere delle figure in genere è lecito arguire fosse quello dell'età piuttosto matura dell'autore. La conformazione e l'atteggiamento del Putto benedicente, col suo camice ricamato ed





Fig. 5ª — Incoronazione della Vergine, affresco nella Pinacoteca di Brera





Fig. 6<sup>a</sup> — San Rocco e la Madonna con Gesù e San Giovanni  
(Pinacoteca di Brera)

improntato della consueta sigla (ch'è quella stessa che suole figurare come attributo di San Bernardino) e con la sua fascia infantile a mezza vita, è precisamente quale si riscontra in altri dipinti dell'età matura del Borgognone, massime in una tavola di una Madonna fra sei santi e un devoto benedetto dal Bambino, da parecchi anni passata in proprietà privata in Inghilterra.

Non è guari dissimile d'altronde la figura del Bambino in una tavola verosimilmente dello stesso periodo, che il Bertini incorporò alla Pinacoteca facendone l'acquisto presso la locale Congregazione di carità. È quella che vedesi raffigurata nella unita tavola 6<sup>a</sup>. Per quanto non ci consti per quale luogo il pittore l'avesse dipinta e in quali circostanze, pure il primeggiare che vi fa la figura di San Rocco permette di arguire fosse stata eseguita nell'occasione di qualche epidemia, cioè come voto di qualche committente religioso a scongiurare la diffusione della peste o a titolo di ringraziamento per esserne scampato felicemente.

La sua espressione è dolce e sommessata, a seconda del consueto ideale del buon Borgognone; il gesto col quale egli addita il gruppo celestiale, sorgente dalle nubi, sembra indicare ai devoti ch'è di là che scende la benedizione su questa terra. Deliziosa per sè la composizione della divina Madre che allarga le braccia sui due putti, Gesù che alza la destra a benedire e il San Giovannino, già tutto compreso del rispetto dovuto a Colui del quale ebbe a dire, adulto, ch'egli non sarebbe stato degno di allacciare i legami de' suoi calzari.

La tavola è interessante anche pel suo sfondo a paese accidentato.



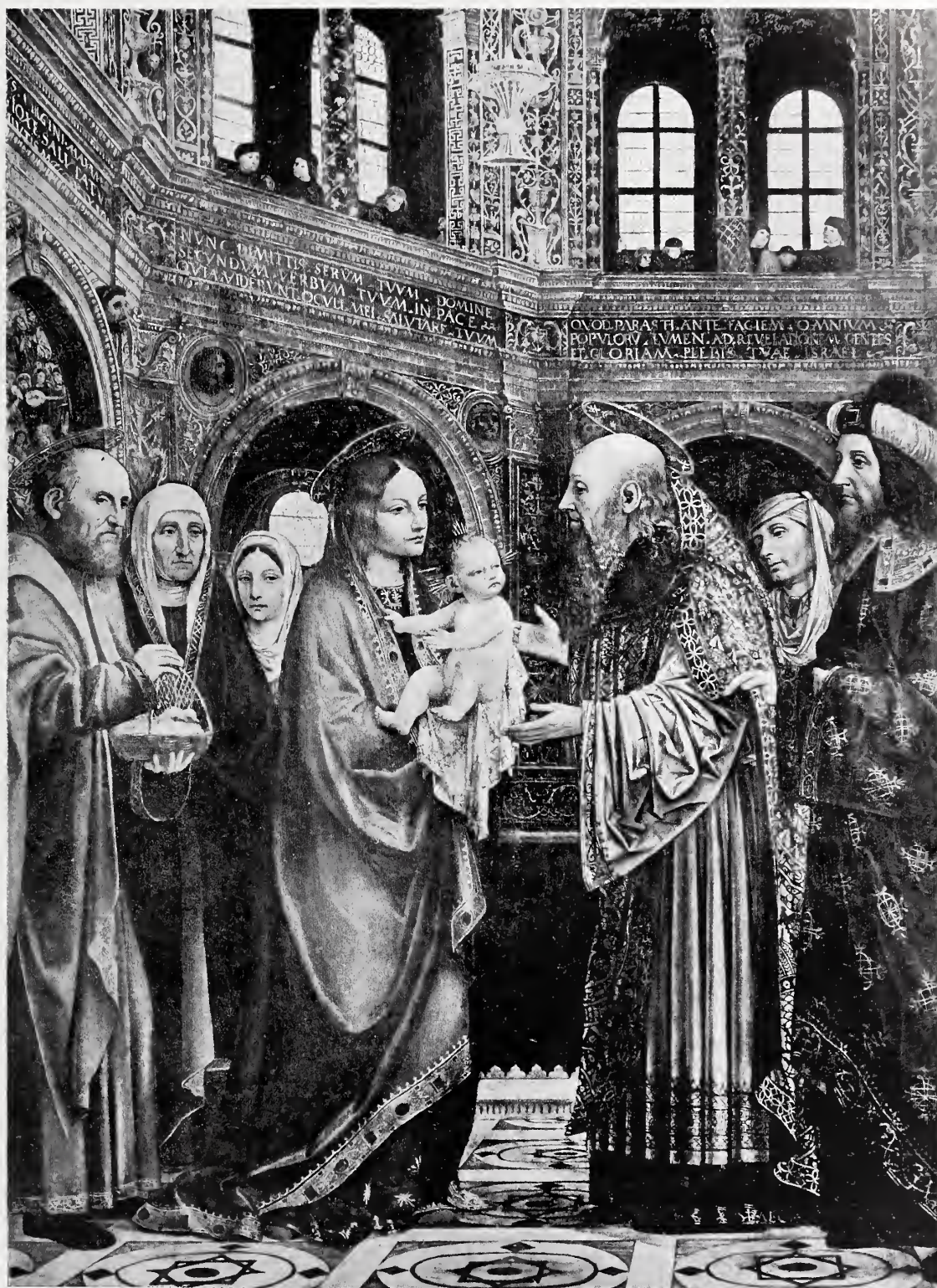


Fig. 7<sup>a</sup> — Presentazione al tempio, nella chiesa dell'Incoronata a Lodi (Fotografia Anderson)



La rocca indicata sull'altura di un monte forse si avrebbe a considerare come una reminiscenza di quella tuttodì di proprietà della famiglia Borromeo, innalzantesi in pittoresca situazione sopra il paese d'Angera al Lago Maggiore, dirimpetto alla piccola città di Arona, che racchiude sempre in una delle sue chiese una pala d'altare dello stesso autore, degna forse di migliore sorte, giacchè si trova immersa in una triste oscurità, cagionata dall'opacità eccessiva dei vetri delle finestre.

Non vogliamo disconoscere del resto che il paesaggio in cui è collocato il San Rocco di Brera è di una puerilità molto primitiva, da far sorridere certamente i veri paesisti, intenti a rivelare tutti i segreti incanti che sa offrire la natura con la sua varietà sterminata. Non mancano in quello del Borgognone le piccole figure ad animarlo e, fra altro, l'episodio del santo stesso seduto per prendere riposo nel suo pellegrinaggio, mentre dalla parte opposta procede il fido cane recandogli un pezzo di pane.

Quanto alla iscrizione che leggesi al basso della tavola: AMBROSII BRECOGNONI PINSIT, oltre ad essere scorretta, ci si presenta così superficialmente e grossolanamente trattata, da farci fortemente dubitare se vi sia stata apposta dall'autore. Lo stesso dubbio troviamo espresso dal Layard nelle sue *Italian Schools of painting*, a pag. 383 del secondo volume, dov'egli, con copia d'indicazioni fornitegli dall'amico senatore Giovanni Morelli, enumera le opere principali del pittore milanese.

Avendone già fatto cenno in altro articolo dell'*Archivio storico dell'Arte*, basterà rammentare qui fugacemente un altro dipinto pregevole, entrato nella Pinacoteca negli scorsi anni, quello che vi pervenne quale dono dei fratelli Brambilla di Pavia; dove si vede un San Girolamo inginocchiato, messo in mezzo da Sant'Ambrogio e da Santa Caterina (tutti santi assai in auge a quel tempo), mentre nella sovrapposta lunetta apparisce Nostro Signore morto sopra il sepolcro fra la Madre e San Giovanni dolenti. In ragione del tempo della sua origine andava citato, ragionando dei quadri di Ambrogio Borgognone, subito dopo quello del devoto Certosino, da che le tinte chiare e fresche con l'esecuzione accurata dei particolari indicano l'età fresca dell'autore.

Fra le scarse notizie che si hanno intorno alla vita di Ambrogio da Fossano avvi quella ch'egli fosse stato coadiuvato talvolta nei suoi lavori da un fratello, certamente minore e a lui subordinato. È questi Bernardino Borgognone, di cui non si conosce se non un'opera autenticata dal nome che vi sta scritto, e che per ciò stesso il defunto direttore non volle isfuggisse alla Pinacoteca. Il dipinto fu acquistato, auspice il Morelli, dal signor Enrico Andreossi di Milano. Dopo la sua morte già era emigrato all'estero, avendolo il figlio, Maurizio Andreossi, portato seco a Ginevra. Accordatosi poi col Bertini, lo cedette a ragionevole prezzo alla Galleria di Brera.

È una tela di modiche dimensioni, contenente una figura di un San Rocco di bel nuovo, dalle ginocchia in su. Al basso leggesi l'iscrizione seguente: BERNARDINUS BORGOGNONUS, P. 1523.

L'autore non si rivela artista di grande levatura, bensì un ritardatario, rigido nelle forme e poco animato, per quanto puro, nel colorito piuttosto torbido. Rimane nullameno al suo quadro il valore di un documento utile, come quello che ci apprende a distinguere il fare del fratello minore da quello del maggiore.

Se nella Pinacoteca stessa si fa il confronto fra la tela di Bernardino e la grande pala con l'Assunta del 1522, ritenuta quale ultima opera d'Ambrogio, si vedrà come quest'ultimo relativamente voli come aquila, benchè lontano dai momenti suoi migliori. Bernardino, in ultima analisi, deve aver passato gran parte della sua vita a lavorare alla dipendenza del fratello, il quale certamente si sarà servito molto dell'opera di lui nei lavori di decorazione della Certosa di Pavia.

Anche a Lodi, come risulta dai documenti pubblicati dal Beltrami, egli ebbe a lavorare al suo fianco nelle opere eseguite a decoro di una cappella dell'attraentissima chiesa dell'Incoronata nel 1498. Comunque sia, le quattro tavole che vi si vedono tuttora, creazioni

indubitate del fratello maggiore, sono capi di un pregio artistico superlativo, per l'ingenua compunzione onde sono compenstrate e per la finitezza e il gusto con cui vi sono condotti i particolari decorativi, non meno nei motivi delle vesti che in quelli degli sfondi ad architettura. Cose tutte delle quali ci piace porgere un esempio sensibile nella unita fig. 7<sup>a</sup>, dove è raffigurata la scena biblica della presentazione del Bambin Gesù nel tempio, quest'ultimo costituito da null'altro che dall'ambiente ottagonale della chiesa dell'Incoronata stessa, decorato, come in realtà doveva essere allora, da leggiere ornamenti in oro sopra il consueto armonico fondo turchino. E mentre si pone mente a quanto si riferisce alla parte accessoria al soggetto del quadro, non vuole esser pretermesso un particolare interessante, ed è quello dell'accento fattovi ai dipinti degli stessi fratelli Borgognoni nella cappella maggiore, ossia coro della chiesa, in una gloria di angeli, che avrà accompagnato certamente una Madonna assunta in cielo simile a quella del grande quadro di Brera o del noto affresco dell'abside di San Simpliciano a Milano. Codesta pittura a fresco poi, come bene avverte il Beltrami, ebbe a cedere il posto a quelle eseguite verso il 1690 da Stefano Maria Legnani, dopo che l'antica cappella maggiore fu ampliata, a dispetto del concetto d'origine, per quella smania inconsulta degl'ingrandimenti, che non seppe rispettare neanche i monumenti più nobili e decorosi.

La parte avuta da Bernardino all'Incoronata, ora difficilmente si saprebbe riscontrare, ed è da presumere fosse da ricercarsi essenzialmente nelle pitture murali non più esistenti.

Secondo il Morelli, gli si avrebbe ad attribuire forse una tavola nella raccolta del conte Moroni in Bergamo; nè sembra fuori di luogo pensare a lui in presenza della tavola in forma di pala d'altare, appartenente al Museo artistico municipale, che fa riscontro al San Sebastiano del Foppa, già rammentato, e che vi sta qualificata quale produzione nella *maniera* di Ambrogio Borgognone.

GUSTAVO FRIZZONI.



# MISCELLANEA

## NOTIZIE VARIE.

### NOTIZIE DI FRANCIA.

**Congresso internazionale di storia comparata a Parigi.** — Il Congresso comprendeva otto sezioni: quella di storia dell'arte si riunì alla Scuola del Louvre. L'ordine del giorno fu il seguente:

Martedì 24 luglio. — A. VENTURI: *L'istituzione della scuola dell'arte all'Università di Roma, e metodi d'insegnamento.* — SALOMON REINACH: *Della necessità di centralizzare le collezioni fotografiche di opere d'arte.*

Il sottoscritto, esposto il metodo da esso seguito nell'insegnamento, mostrò ai congressisti le tavole che servono a' suoi uditori durante le lezioni; e il Congresso approvò unanime il voto di Salomon Reinach, che a quei principi s'ispirino i maestri di storia dell'arte nelle università e a quel metodo si attengano.

Mercoledì 25 luglio. — BREDIUS: *Ludovicus Fissolinus e le sue opere pittoriche a Aix-en-Provence.* (Ricostruzione tutta nuova e completa dell'attività artistica di quel pittore). — DEHIO (dell'Università di Strasburgo): *Dell'influenza dell'arte francese sull'arte tedesca del secolo XIII.* (Il Dehio, però, ha forse esagerato l'influsso dell'arte architettonica francese sulla tedesca). — A. VENTURI: *Un miniatore francese della prima metà del secolo XI.* (Trattasi del miniatore della Bibbia francese posseduta dalla famiglia Barberini in Roma, Bibl. Barb., XIII, 22, e che appartenne agli Estensi sin dal 1434).

Giovedì 26 luglio. — STANISLAO FRASCHETTI: *Uno scultore francese cooperatore del Bernini.* — CONRAD DE MANDACH: *Della conservazione e della classificazione dei disegni d'antichi maestri nei Musei d'Europa.* — BLANCHET (bibliotecario onorario nella biblioteca nazionale di Parigi): *Notizie su pittori del XV e XVI secolo che eseguirono disegni di monete e di medaglie.* — DINIER: *Dell'influsso degli artisti di Fontainebleau in Francia e in Europa.*

Venerdì 27 luglio. — ETTORE MODIGLIANI: *Guil-laume de Marcillat.* (Comunicazione applauditissima intorno alla vita e alle opere dell'artistico vetraio, che lasciò in Italia, ad Arezzo, a Cortona, a Roma i saggi della sua attività). — PORÉE: *La scultura normanna*

*nel secolo XI, a proposito d'una statua di sant'Anna.* — BARRIÈRE-FLAVY: *L'arte industriale dei barbari.*

Sabato 28 luglio. — A. VENTURI: *Un nuovo giorgione* (il quadro pubblicato nell'ultimo numero dell'*Arte*). — E. BERTAUX: *Magister Nicholas Petri de Apulia.* (Il disserente confortò con molti argomenti l'opinione dell'origine pugliese di Nicolò l'isano; ma non ci sembra possibile di seguirlo nelle sue sottili argomentazioni a proposito dell'influsso esercitato su Nicolò dagli artisti francesi che lavorarono nelle Puglie. Anche quando possa essere dimostrato chiaramente che questo o quel motivo di decorazione, questa o quella sagoma architettonica dei pulpiti di Nicolò trovino riscontro in opere di artisti francesi in Puglia, Nicolò resta sempre italianissimo nel fondo della sua arte).

Oltre queste comunicazioni, segnate all'ordine del giorno, altre se ne fecero da parecchi congressisti; e il Congresso si sciolse col desiderio di molti convenuti che sia possibile d'incontrarsi a Roma al Congresso internazionale di storia, che si terrà nel 1902.

**L'esposizione retrospettiva dell'arte francese dalle sue origini al 1800.** — Nel *Petit Palais* ai Champs-Élysées si è tenuta una mostra retrospettiva dell'arte francese, ottimamente distribuita nell'elegante edificio dal Molinier e dai suoi assistenti, tra cui va notato il giovane Dreyfuss, figlio del noto collezionista parigino. Trattandosi d'arte francese, noi varcheremmo i limiti del nostro periodico, se volessimo darne conto; ma tra le numerose cose esposte, ve ne sono parecchie che hanno un grandissimo interesse per gli studiosi d'ogni nazione: particolarmente degni di nota per noi gli avori dei bassi tempi, quali, ad esempio, il dittico del console Giustiniano (anno 521), di proprietà di Sigismondo Bardac; l'altro dittico della Cattedrale di Sens, noto per la pubblicazione che ne fu fatta da Cahier e Martin; quello consolare della cattedrale di Bourges; le pissidi della chiesa della Voûte-Chilhac (Haute-Loire), e il frammento d'un dittico dalle cinque parti del Museo archeologico di Nevers. Sarebbe troppo lungo dare qui anche un semplice cenno degli oggetti d'arte, dei tesori che i privati, i musei e le cattedrali di Francia hanno esposto nel *Petit Palais*. Ci limi-

tiamo a indicare un capolavoro italiano, la *Pace* della Cattedrale di Nizza, in argento dorato e a smalti traslucidi, opera del principio del secolo XVI. A nostro avviso, essa è di fabbrica milanese, degnissima di stare a pari con la *Pace* della stessa fabbrica, che si vede esposta nel Louvre, come proveniente dalla « Chapelle de l'ordre du Saint Esprit ».

Nell'anno scorso, vedendo all'esposizione d'arte sacra a Como alcune oreficerie smaltate, ci persuademmo che quelle formano un gruppo artistico, insieme col piede del celebre Crocifisso in Ungheria, e con altre *Paci*, una nella raccolta Carrand a Firenze, e due, oltre quella già indicata, nel Louvre. La *Pace* di Nizza viene ora ad arricchire il bellissimo gruppo, ad accrescere il vanto dell'oreficeria milanese del Rinascimento. Certo che, in mezzo ai tesori di Francia, essa splende della vivida luce d'Italia.

**Armi italiane nel padiglione spagnolo all'Esposizione.** — Tra le armature esposte dalla Spagna a Parigi, vanno segnalati: un elmetto da torneo, lavoro italiano del secolo XVI; altri due elmi che appartengono a Carlo V, l'uno opera del Negrioli di Milano (1545), l'altro di anonimo armaiuolo italiano (1540 circa), e infine un'armatura da testa di re Filippo III, lavoro di L. Piccinino di Milano (1599).

**Esposizioni d'oggetti d'arte nel padiglione belga.** — Si notano molte ceramiche italiane del secolo XVI e, tra i quadri, un ritratto ascritto, forse con poco fondamento, a Antonello da Messina, e una *Leda* aggiudicata a Leonardo da Vinci, mentre ha tutti i caratteri propri del Sodoma.

Parigi, 29 luglio 1900.

A. VENTURI.

#### NOTIZIE D'INGHILTERRA.

**La collezione Wallace.** — Un avvenimento della massima importanza si è compiuto nei primi giorni dell'estate suscitando il più profondo interesse nel pubblico colto londinese, così cupido di vedere accresciuto il suo patrimonio artistico, così geloso e consapevole custode, così orgoglioso ammiratore dei tesori d'arte che possiede: la collezione Wallace, una delle più ricche del mondo, ordinata in Museo nazionale a Hertford House, è stata aperta al pubblico.

Nel febbraio del 1897 moriva Lady Wallace, vedova di Sir Richard Wallace, lasciando, con testamento del maggio 1894, l'intera collezione ereditata alla nazione inglese, con l'obbligo che quella non fosse mai smembrata, che fosse sempre tenuta distinta a sè, che conservasse il nome dei Wallace e che per contenerla si fabbricasse un edificio speciale.

Ma il Governo inglese, avuto riguardo a parecchie considerazioni, dietro il parere di un comitato composto di rimarchevoli personalità dell'arte, della poli-

tica, dell'aristocrazia, e col consentimento di Sir John Murray Scott — uno dei curatori della collezione, per espressa volontà della testatrice — decise che la splendida raccolta continuasse ad essere conservata in Hertford House e che a tale fine si eseguissero tutti i lavori necessari nel fabbricato per renderlo adatto a divenire degnamente Museo nazionale. Così fu fatto, e da poche settimane Hertford House rinnovata ha aperto le sue porte al pubblico, che sfida la caldura di questi giorni e accorre in frotta a visitare le sale eleganti, colme dei nuovi tesori acquisiti allo Stato.

E invero la collezione Wallace è tale da attirare sopra di sè l'entusiastica ammirazione degli intelligenti. Formata dai Marchesi di Hertford, essa andò a mano a mano arricchendosi specialmente per opera di Sir Richard Wallace, al quale fu da costoro legata per testamento, ed è oggi una meravigliosa raccolta che per la quantità, la varietà e la qualità degli oggetti occuperebbe uno dei posti più alti tra le collezioni private e costituisce da sè un vero, proprio, completo museo. Dalle pitture alle sculture, dai disegni alle miniature, dalle armi ai bronzi, dalle porcellane agli avori, ai mobili, alle medaglie, agli arazzi, agli smalti, alle maioliche, non è esagerato affermare che ogni genere d'arte ha cospicue manifestazioni in Hertford House.

Lasciando da parte la collezione di armi e armature che è tra le più ricche che esistano e che fu completamente costituita da Sir R. Wallace, una delle sezioni della raccolta che più richiama l'attenzione è quella francese, che, sempre per opera di Sir R. Wallace, entrò in Hertford House alla fine della guerra franco-tedesca. Per non dire che della pittura francese del settecento, senza dubbio la raccolta ereditata dalla nazione inglese può gareggiare per essa fino con il Louvre, che pure ha per quella parte una raccolta superiore a qualunque altra galleria. I più bei nomi del secolo scorso vi figurano: Watteau con otto o nove tele indiscutibili, Fragonard con altrettante, e poi ancora il Lancret, il Greuze, il Le Moine, il Pater, ecc., e di quelli del nostro secolo, per non citare che pochi, Delacroix, Delaroche, Meissonier, Corot, Troyon, Decamps..., tutti presenti con numerosissime e magnifiche opere.

Anche la pittura olandese occupa un posto eminente nella collezione con lavori dei migliori della scuola, tra gli altri con una serie di undici Rembrandt, sull'autenticità dei quali non molti dubbi possono sorgere quando si pensi che le attribuzioni furono certo vagliate da un uomo dell'oculatezza di Claudio Phillips, il quale fu nominato conservatore della collezione. Cinque dei Rembrandt portano la firma del maestro; tre sono autoritratti.

Passando alle altre scuole, basterà limitarsi a citare i nomi di Rubens e di Van Dyck tra i fiamminghi, di Murillo e di Velasquez tra gli spagnuoli, di Reynolds e di Gainsborough e poi di Lawrence, di Romney, di



Wilkie, di Turner tra gl'inglesi, e ad avvertire che si tratta non di attribuzioni gettate giù alla leggiera, ma per la massima parte di opere autentiche, per far comprendere in qual modo tutte le scuole sieno rappresentate in Hertford House.

Non mancano fra tanta ricchezza opere di mano italiana, ma, contrariamente a quanto si potrebbe supporre, non è fatto nella collezione molto posto ai nostri maestri. Tralasciando le opere di minor conto, sono degne di esser segnalate due *Madonne* e un frammento di affresco di Bernardino Luini; un'*Allegoria* attribuita al Bianchi-Ferrari; una *Vergine col Bambino*, *San Giovanni e due angeli* di Andrea del Sarto; un quadro rappresentante Santa Caterina d'Alessandria, che avrebbe formato la parte centrale di una grande ancona di Cima da Conegliano, un tempo nella chiesa di San Rocco a Mestre e ora parte al Museo di Strasburgo e parte a Londra; un *San Rocco* di Carlo Vivelli, e infine due gruppi di dipinti del Canaletto e di Francesco Guardi, che per il loro numero e la loro varietà sono della più grande importanza. Parecchie delle vedute di Venezia del Canaletto sono da attribuire a seguaci del maestro piuttosto che alla mano di lui, ciò non pertanto il caratteristico gruppo resta tra le cose più interessanti esposte a Hertford House.

Ma la perla della collezione è il *Perseo e Andromeda* di Tiziano. Dice il Vasari che il Vecellio, compiuta una *Venere e Adone*, « in una tavola della medesima grandezza fece Andromeda legata al sasso, e Perseo che la libera dall'orca marina, che non può essere altra pittura più vaga di questa, e una Diana... e parimenti un'Europa... le quali pitture sono presso al re Cattolico tenute molto care per la vivacità che ha dato Tiziano alle figure con i colori in farle quasi vive e naturali ». Il dipinto è senza dubbio degli ultimi anni del maestro ed era conservato un tempo nella galleria Orléans: venduto poi alla fine del secolo scorso a un negoziante di quadri a Londra, restò nascosto per quasi un secolo fino al giorno in cui entrò a far parte della collezione in cui è ora.

Per quanto, pur troppo, non in buono stato di conservazione, il Tiziano della galleria Wallace viene ad aumentare in modo degno i capolavori del maestro custoditi già a Londra, alla National Gallery. Del resto, per tutte le opere pittoriche che contiene, Hertford House formerà per certo il migliore complemento alla massima galleria londinese: situata anch'essa nel cuore dell'immensa città, a non grande distanza dalla Galleria Nazionale, offrirà agli studiosi nuovi tesori, nelle sezioni in cui questa è già ricca di opere, e colmerà mirabilmente in alcune altre — specie in quella francese — la lacuna di cui nemmeno la National Gallery va esente, costituendo così insieme con questa certo la più completa e organica raccolta pubblica di dipinti che possa ammirarsi nei principali centri artistici mondiali.

**Esposizione al " Burlington Fine Arts Club.,"** — Appena chiusasi l'esposizione d'oggetti in ferro e in acciaio, il *Burlington F. A. Club* ha preparato, con felicissima scelta, una esposizione di maestri olandesi, che è restata aperta fino agli ultimi giorni del mese scorso. Dopo la splendida mostra delle opere del Rembrandt che ebbe luogo l'anno passato alla *Royal Academy* e che lasciò in tutti così vivo e gradito ricordo, l'idea d'una esposizione di maestri olandesi, quasi a complemento di quella, non poteva essere più opportuna: la mostra poi, in cui erano rappresentati i migliori della scuola, è riuscita degna d'ogni elogio e non inferiore certo alle altre dovute alla intelligente iniziativa dei soci del *Burlington Club*.

**Un quadro di Rubens?** — In questi giorni è stata scoperta nella chiesa di S. Patrick a Wapping, poco lontano dalla capitale, fra stracci e rottami d'ogni genere, una pittura che era lì lì per essere distrutta e che persone, secondo si afferma, competenti hanno assegnato alla mano di Rubens. La scoperta ha vivamente interessato il pubblico, le gazzette londinesi anche quotidiane ne hanno scritto, qualcuna dando per di più una non esatta riproduzione del dipinto; ma non si sa ancora se sia stato pronunziato il nome del grande fiammingo con ragioni veramente solide; certo è che per la compra del quadro hanno già incominciato a fioccare offerte da speculatori e da collezionisti.

Il dipinto rappresenta la *Deposizione dalla croce* e sembra abbia piuttosto sofferto: per altro si è posto subito mano a nettarlo e, così, presto si potrà sapere con certezza se l'attribuzione al Rubens abbia fondamento sicuro.

Agosto 1900.

ETTEMME.

#### NOTIZIE DI GERMANIA.

**Congresso di storia dell'arte a Lubecca.** — Dal giorno 16 al 19 del corrente mese di settembre si terrà in Lubecca un Congresso internazionale di storia dell'arte, che promette di riuscire avvenimento di non esigua importanza.

Il congresso s'aprirà effettivamente la domenica 16 nella sala della « Società per il progresso delle pubbliche attività » (*Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit*, Königstrasse 5); ma l'inaugurazione ufficiale e la prima seduta avranno luogo soltanto la mattina del 17 alle ore 9 antimeridiane.

Parecchie e interessanti, per quanto non riflettano la nostra arte, sono le comunicazioni annunziate; noto, tra le altre, una del dott. Adolfo Goldschmidt, libero docente all'Università di Berlino, intorno ai *Pittori di Lubecca della fine del quallrocento*; una del professore Clemen, di Düsseldorf, sulla *Conservazione dei monu-*

*menti artistici in Germania* (da cui potremmo imparare non poco, purtroppo, noi italiani!); un'altra del dottor Hach, conservatore del « Museo di storia dell'arte e di storia della cultura » in Lubecca, sopra le *Antiche pitture murali di Lubecca*; infine la proposta del professor Schmarsow, di Lipsia, della formazione di una commissione scientifica per lavori speciali determinati.

Alcuni tra i dotti tedeschi che interverranno al congresso accompagneranno nelle visite alle chiese, al Museo, ai monumenti cittadini i congressisti, ai quali inoltre il comitato offre gite ai pittoreschi dintorni della città, tra le quali una a Wismar e a Doberan che avrà luogo il 20 settembre e nella quale sarà guida il prof. Schlie.

Fanno parte del comitato permanente dei congressi storico-artistici il Krauss e lo Schmarsow; è presidente del comitato locale del congresso di Lubecca il signor Schaumann, conservatore degli edifici e monumenti artistici di Lubecca.

L'ufficio del congresso è nella sede della sopradetta *Gesell. zur Beförd. gemein. Thät., Königstrasse 5.*

Ci auguriamo che anche l'Italia, la quale, sebbene autorevolmente, fu assai scarsamente rappresentata al congresso storico-artistico testè chiusosi a Parigi, faccia sentire la voce di qualcuno dei suoi nella riunione di dotti che sta per aver luogo nella ospitale Lubecca.

**Un nuovo periodico artistico a Monaco di Baviera.** — A cura dell'Istituto artistico Hugo Helbing di Monaco di Baviera (Liebigstrasse 5) sarà pubblicato, a partire dal mese di ottobre p. v., un Bollettino mensile di scienza dell'arte e di commercio artistico (*Monats-Berichte aus dem Gesamtgebiete der Kunstwissenschaft und des Kunsthandels*) di cui è stato affidato l'incarico della redazione al signor R. Freiherr di Seydlitz.

Il periodico si propone di dare notizie delle recenti pubblicazioni di letteratura scientifico-artistica, rassegne dei lavori contenuti nei periodici di scienza dell'arte, fornendo un prospetto delle ricerche artistiche internazionali; conterrà resoconti di esposizioni, sopra tutto della mostra permanente di quadri nel salone Hugo Helbing, e avrà, inoltre, un'appendice in cui si offriranno riproduzioni e illustrazioni di rimarchevoli antichità, facsimili e illustrazioni di stampe, ecc.

Il prezzo di abbonamento al Bollettino è di 3 marchi al trimestre.

#### NOTIZIE DEL VENETO.

**Onoranze a Paris Bordone a Treviso.** — La città di Treviso si apparecchia a celebrare degnamente nell'autunno il quarto centenario dalla nascita di Paris Bordone. Ha preso l'iniziativa della commemorazione l'Ateneo trevigiano, il quale si propone di dedicare

un busto al maestro, di pubblicare uno studio sulla vita e le opere di lui e di ordinare una Esposizione bordoniana di pitture dell'artista, se sarà possibile ottenerne, e di fotografie. A tal uopo l'Ateneo di Treviso ha diramato una circolare per promuovere l'invio di opere, di riproduzioni, di documenti o di copie, di notizie che in qualche modo si riferiscano all'artista che si vuole onorare.

**Quarta Esposizione internazionale d'arte a Venezia.** — È stato pubblicato il regolamento generale per la quarta Esposizione artistica internazionale che si aprirà il 22 aprile del prossimo anno. Il regolamento contiene, su per giù, le stesse disposizioni di quelli delle altre Esposizioni di Venezia: anche per l'anno venturo il Comitato promette di promuovere le Mostre individuali che incontrarono molto favore lo scorso anno.

#### NOTIZIE DI PUGLIA.

**Restauro alla Cattedrale di Bari.** — Il Ministero della pubblica istruzione ha approvato il progetto dell'architetto Bernich per i restauri alla cupola e al tetto della navata trasversale di questa antica Cattedrale, ad iniziativa dell'arcivescovo mons. Vaccaro. Essendo stati tolti gli stucchi barocchi che ornavano il tamburo della cupola è ritornata in luce l'originaria costruzione del medesimo: tra le finestre appaiono alcune nicchie egregiamente lavorate e tracce d'una cornice di coronamento, dove è impostata la volta della cupola. Questa cornice era sostenuta da archetti pensili simili nello stile a quelli che si veggono all'esterno del tamburo ottagonale. Il Bernich ha fatto i rilievi onde resti memoria di questa ornamentazione di carattere spiccatamente romanico.

**La pavimentazione del Duomo di Trani.** — È stata eseguita, sotto la direzione del marmoraio Nicola Bassi, la pavimentazione del Duomo di Trani, fatta per sottoscrizione. Nel rimuoversi il pavimento di mattonelle invetriate, che era stato messo alla fine del settecento, sono stati scoperti i fori che originariamente davano luce alla chiesa sotterranea. Si sono trovate anche alcune lapidi sepolcrali che erano state adoperate come materiali di costruzione.

L'ingegnere Francesco Sarlo ha potuto osservare il fusto delle colonne di marmo greco che furono al principio del secolo coperte da uno strato di stucco dello spessore di nove centimetri, e la fondazione dell'antico pulpito di marmo demolito nel 1719. Sventuratamente non si è trovato alcun nuovo frammento dell'originario pavimento a mosaico.

A. FILANGIERI DI CANDIDA.



## NOTIZIE DELLA SICILIA.

**Su la « Deposizione » del De Pavia a Palermo.** —

Mons. G. Di Marzo, che ha già pronta per le stampe la seconda parte della sua opera sulla Pittura palermitana, ha offerto al pubblico colto una primizia del suo scritto con una conferenza, tenuta l'8 luglio nella Società Siciliana di storia patria, sul grande quadro del cinquecentista Vincenzo De Pavia, detto il Romano, del Museo Nazionale di Palermo, rappresentante la *Deposizione dalla Croce*, e considerato come uno dei suoi capolavori.

Sarebbe lungo voler riassumere in queste note anche i tratti più salienti del discorso, e nemmeno credo opportuno di dare su di esso qualche giudizio: voglio soltanto ricordare qui la copia della *Deposizione* fatta da un mediocre artista, Mariano Paganello, esistente pure in Palermo, in una cappella della chiesa di Santa Margherita ai Crociferi. Ai piedi del quadro si legge la seguente iscrizione in caratteri maiuscoli, che ha il valore d'un documento: *Mariano Paganello incisore Vincentio vero Romano inventore 1569.*

**La collezione Bordonaro.** — In un magnifico e grandioso edificio, architettato da Ernesto Basile, il barone Bordonaro, amoroso ed intelligente collezionista, ha inalzato un vero santuario all'Arte, che ricorda le celebri case romane del buon tempo antico.

Il barone Bordonaro è un sincero innamorato dell'arte, e da gran tempo va acquistando, in ogni città del mondo, dipinti, maioliche, smalti, disegni e stampe, e tutto colloca e dispone in modo ammirevole negli armadi elegantissimi, che, come ho notato in una recente visita, si arricchiscono sempre più.

Ancora la galleria Bordonaro non ha trovato il suo illustratore, ma l'avrà certamente presto, perchè contiene opere interessanti, come una *Madonna col Bambino* e un' *Adorazione*, attribuite giustamente a Iacopo del Sellaio (v. *Jarbuch der kön. preuss. Kunstsamml.*, 1899, pag. 284), ed altre pitture, che vanno sotto il nome di Coppo di Marcoaldo, di Filippino Lippi, del Botticelli, del Tintoretto, del Rubens e del Van Dyck.

**Onoranze a P. Novelli a Monreale.** — Questa mia notizia giungerà veramente un po' in ritardo, ma nondimeno sento l'obbligo d'inviarla.

La simpatica ed artistica Monreale il 22 aprile u. s. volle onorare uno dei suoi cittadini più famosi, il massimo pittore siciliano del 600, Pietro Novelli, soprannominato il Monrealese, che formò una scuola in Palermo, quantunque non sia poi riuscita pari al merito del maestro, e che eseguì un numero straordinario d'opere, sparse ora un po' da per tutto.

Dopo lo scoprimento di un busto, il principe dott. Pietro Lanza di Scalea, con parole ispirate e con forma smagliante, parlò del Novelli, delineandone, anche con l'aiuto di documenti sinora inediti, la bella figura di pittore e di architetto e descrivendo l'ambiente torbido in cui l'artista svolse il suo vigoroso ingegno.

Contemporaneamente, in un numero unico pubblicato nella stessa Monreale, apparve un articolo di monsignore G. Di Marzo, intitolato: *Di Pietro Novelli - Nuove memorie inedite* in cui l'A., dopo aver deplorato la mancanza d'uno studio completo sul Monrealese, attribuiva alla prima maniera dell'artista, e non alla scuola, come volle qualcuno, le due tele di Alcamo, rappresentanti Santa Teresa e San Benedetto.

Il Di Marzo riproduceva anche un documento, rinvenuto nell'archivio della *maramma* o fabbrica del duomo di Messina, dal quale risultava che al Monrealese, quattro anni prima della sua morte, avvenuta nel 1647, fu allogato di dipingere a fresco *tutto il coro maggiore* della cattedrale, sotto gli antichi mosaici del secolo XIV. Non si sa per qual motivo il pittore non abbia poi posto mano all'opera.

**La Rocca di Paternò.** — Scrive l'Amari (*Storia dei Mussulmani di Sicilia*, Firenze, 1868, vol. III, pagina 150) come il Conte Ruggero nel 1073 « afforzasse un castello a Mazzara, per soggiogare gli abitatori di quelle pianure e un altro a Paternò, per infestare le falde dell'Etna ».

Dell'antico castello oggi non rimane che una torre quadrata, la quale ha destato l'attenzione dell'Ufficio regionale. Si dice che si sia dato principio ad alcuni restauri e si parla anche d'importanti scoperte avvenute nell'interno della rocca; attingerò informazioni sicure in proposito, e ne riferirò, spero, in una prossima corrispondenza.

Palermo, 8 agosto 1900.

E. MAUCERI.

---

*Per i lavori pubblicati nell'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore.*

---

Roma — Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

# LE MINIATURE FERRARESI

## DELLA BIBLIOTECA VATICANA



EDERIGO di Montefeltro nell'adornare quel suo castello d'Urbino, che dai contemporanei fu stimato bellissimo fra i più belli d'Italia, volle raccogliervi quanto di più eletto avevano prodotto in ogni tempo le arti e le scienze. Al giovane signore, che da Vittorino da Feltre era stato educato all'amore d'ogni cosa bella e buona, parve che nulla potesse, meglio d'una biblioteca eccellente, che raccogliesse il pensiero dei filosofi, dei poeti e degli storici, essere d'ornamento alla casa d'un principe.

Ciò che facevano Sisto IV, i Medici e Mattia Corvino, egli volle farlo sullo scoglio d'Urbino, e raccolse con magnificenza le opere degli antichi e dei contemporanei, dai libri della sapienza antica, dalla Bibbia e dall'Iliade, sino alle opere del Petrarca, alla Divina Commedia ed agli scritti di Enea Silvio, e sulle cornici degli scaffali della libreria magnifica fece scrivere:

*Bibliotheca parata est,  
Iussa loqui facunda nimis, vel iussa tacere,  
Et prodesse potens, et delectare legentem.  
Tempora lapsa docet, venturaque plurima pandit,  
Explicat et cunctos caeli terraeque labores.<sup>1</sup>*

Porcellio Pandone, che aveva già cantato le geste di Niccolò Piccinino, stupefatto della munificenza del duca e specialmente maravigliato di vederlo così pronto ad occuparsi d'ogni sorta di cose, oggi capitano in guerra e domani pacifico signore delle arti e delle lettere, lo cantò nella sua *Feltria*, uguagliandolo ai grandi eroi dell'antichità, chiamandolo nuovo rampollo di quel sangue latino che aveva colla sua nobiltà sbigottito gli uomini e gli dei. Ma egli soprattutto esaltò la sua cura posta nel raccogliere la biblioteca, e scrisse di lui:

« Noscere philosophos rerumque inquirere causas — cogere mille novos veterumque volumina mille, — picturam admirari, simul indulgere poetis, — haec est cura ducis, haec otia caesaris, arces — et fundare novas cingere moenibus urbes ». <sup>2</sup>

La libreria, benchè in parte dispersa, pure è rimasta il monumento più durevole della gloria del principe, ed i volumi del fondo urbinato, che è fra i più copiosi della Biblioteca Vaticana, mostrano quale cura e quanto amore il principe ponesse nel conservarli e adornarli.

<sup>1</sup> BERNARDINO BALDI, *Descrizione del palazzo ducale d'Urbino*, in appendice al *Cortegiano* di BALDASARE CASTIGLIONE. Firenze, Barbèra, 1889, pag. 308.

<sup>2</sup> *Feltria*, Biblioteca Vaticana, cod. urbin. lat. 373, fol. 94.



Qua e là si trova ancora qualche legatura ricca di cuoi lavorati e di preziosi velluti contro-tagliati, ma sono brandelli della sua magnificenza esterna, la vera magnificenza sta celata nell'interno dei volumi, e chi svolge i grossi fogli di cartapeccora resta incantato della ricchezza delle miniature. La Bibbia latina e la Divina Commedia, ricche ciascuna di centinaia di storie e d'iniziali, sono fra i codici di questo fondo quelli che godono maggior fama per l'ornamento meraviglioso, ma intorno ad essi si raccolgono molti volumi con miniature meno copiose, ma non certo meno belle. In questa rivista, ora sono due anni, ho pubblicato la Bibbia latina studiandone le miniature, che sono opera di Attavante degli Attavanti e dei suoi scolari e seguaci, qui invece mi propongo di esaminare la Divina Commediâ, adornata da miniatori ferraresi, ed alcuni codici minori, pure ornati da maestri della stessa scuola.

All'impazienza di Federigo non bastava l'opera dei freddi artefici della bottega dell'Attavante, ed egli volse gli occhi a Ferrara, dove in quel tempo fiorivano miniatori che meritavano veramente d'essere posti fra i migliori d'Italia. A lui, così fine amatore del bello, non potevano sfuggire quei maestri che in patria avevano compiuto opere di minio insuperabili per magnificenza d'ornato e di colore.

Dei miniatori ferraresi infatti si può veramente dire che sapevano far *ridere le carte*, poichè se nella maniera di altri, come ad esempio dei toscani, vi è forse più purezza di stile negli ornati e maggior sapienza di composizione nelle storie, nulla può uguagliare per forza di disegno e per splendore di tinte questi semplici maestri, che sapevano spesso porre nelle loro piccole opere tanta vigoria da uguagliare quasi gli artefici delle arti maggiori.

A Ferrara sin dal principio del quindicesimo secolo s'era cominciata a formare per favore dei magnifici Signori d'Este una scuola di minio.

Adolfo Venturi nel suo scritto sulla miniatura ferrarese nel secolo XV<sup>1</sup> descrive con gran cura tutti i maestri miniatori sino ai due Giralardi, zio e nipote, che probabilmente adornarono di fregi e di storie il *Decretum* di Graziano per il vescovo Roverella. Ora è appunto dei Giralardi che dovrò specialmente occuparmi in questo scritto, poichè è ad essi e ad un altro miniatore affine alla scuola di Ferrara che si debbono le miniature dei quattro codici urbini della Biblioteca Vaticana, che esaminerò in questo scritto.

L'opera di Guglielmo Giralardi, detto il Magro, è lunga, giacchè nel 1441 egli miniava un breviario per il marchese Lionello,<sup>2</sup> e sino al 1477 di continuo si trovano notizie di suoi lavori nell'adornare libri d'ogni sorta.

Nel breviario del 1475, conservato nella Biblioteca Estense, al suo nome troviamo associato quello del nipote Alessandro.<sup>3</sup> Di Guglielmo o di Alessandro sono poi anche le miniature della Bibbia certosina della Biblioteca di Ferrara.

Ora, oltre a varie opere minori, conservate nella Biblioteca di Ferrara, dovute ai due Giralardi, il Venturi ritiene affine all'arte loro l'ornamentazione a minio dell'edizione del 1474 del *Decretum Gratiani*, per il vescovo Roverella di Ferrara.

Nella Biblioteca Vaticana ho trovato quattro codici adorni di miniature di scuola ferrarese, e sono: la Divina Commedia di Dante Alighieri (cod. urb. lat. 365), i Quattro Evangelii (urb. lat. 10), le Lettere di San Paolo col commento di Pietro Lombardo (urb. lat. 18), tre Trattati di Sisto IV, e cioè: il *De Sanguine Christi*, il *De Potentia Dei*, il *De Futuris contingentibus* (urb. lat. 151).

Questi quattro codici sono miniati da tre miniatori principali e da loro allievi. Esaminerò ora particolarmente l'opera e le caratteristiche dell'arte di ciascuno di essi, e darò poi in fine la descrizione completa dei vari codici, notando ad ogni foglio miniato chi sia l'artefice che l'ha ornato e spiegando i soggetti raffigurati nelle storie.

<sup>1</sup> ADOLFO VENTURI, *La miniatura ferrarese nel secolo XI e il « Decretum Gratiani »*, dal IV volume delle *Gallerie nazionali italiane*. Roma, 1899.

<sup>2</sup> G. CAMPORI, *Notizie dei miniatori dei principi estensi*. Modena, Vincenzi, 1872, pag. 6.

<sup>3</sup> ADOLFO VENTURI, op. cit., pag. 5.



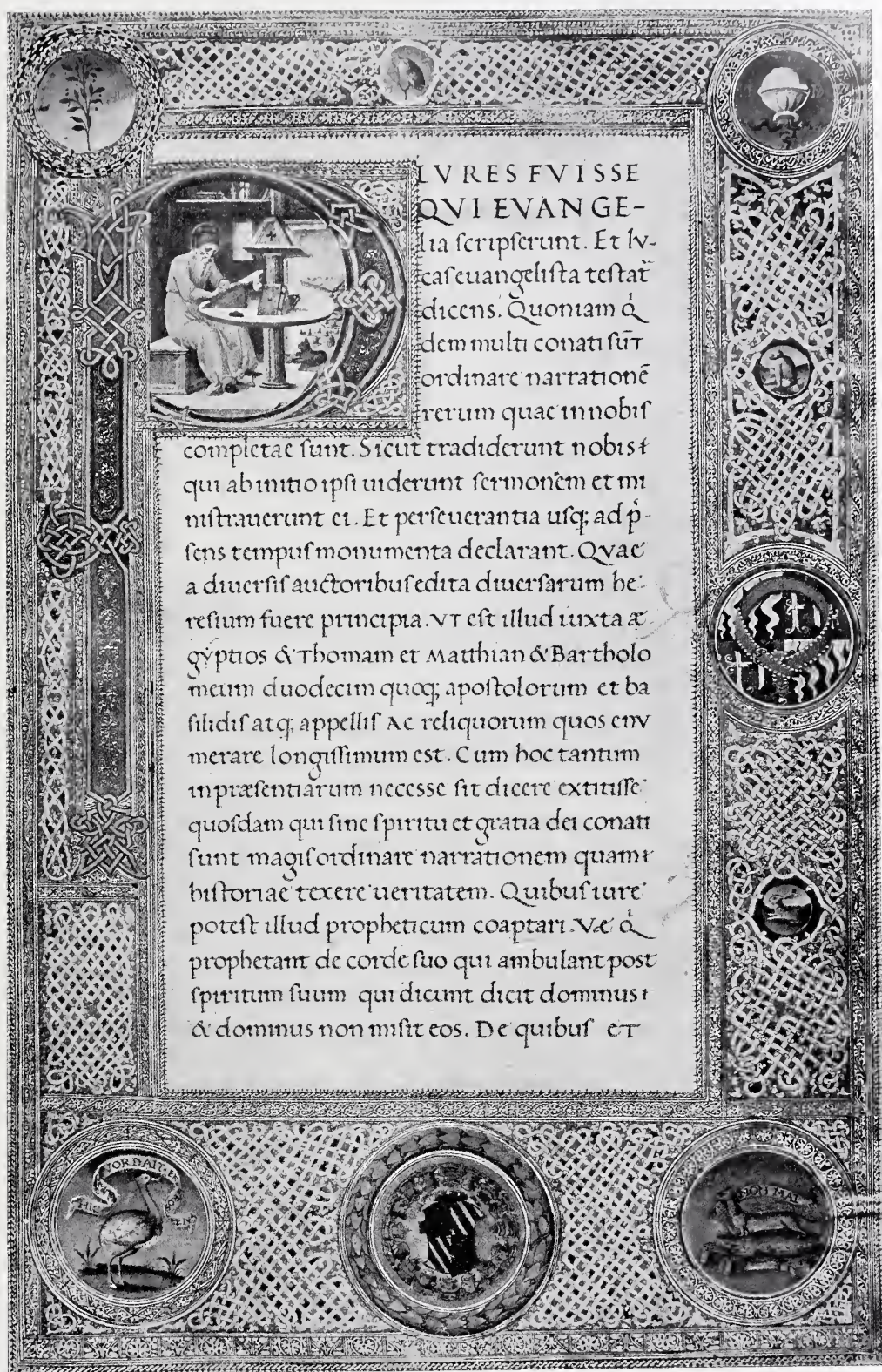


Fig. 1 — GUGLIELMO GIRALDI. Miniatura del frontispizio del codice urbinato lat. 10, fol. 10 (Biblioteca Vaticana). Prologo ai Quattro Evangelii



Dei miniatori di questi codici, due hanno caratteri comuni e vicini, e questi due possono senza alcun dubbio identificarsi in Guglielmo ed Alessandro Giralardi. Infatti, come ho già detto, si conosce dei due miniatori un'opera firmata, e cioè il *Breviario certosino* del 1475, conservato nella Biblioteca Estense, ed è appunto in esso che troviamo la chiave per scoprire quale fosse il modo di miniare dei due celebrati maestri.

L'esame delle storie del Breviario ci mostra il fare tipico di miniatori speciali, o, per meglio dire, ci presenta chiari i caratteri d'una speciale scuola di minio, quale era quella di Guglielmo Giralardi e di suo nipote Alessandro.

Nelle miniature del Breviario essi si dimostrano fedeli seguaci di Cosmè Tura, e tutto indica nelle loro pitture con quanto amore seguissero la maniera del maestro, imitandolo anche là dove egli non era da imitare, nei suoi difetti e nelle sue originalità caratteristiche, e quindi spesso da veri imitatori esagerano. Cosmè è solito di disegnare le sue teste con una altissima fronte rigonfia e con un mento piccolo e breve; le sue sopracciglia sono alte ed arcuate. Le fronti disegnate dai miniatori pesano sugli occhi e le sopracciglia sono altissime e straordinariamente arcuate. E così di seguito le palpebre, così caratteristiche nelle opere di Cosmè per quella loro particolare durezza dei margini, che le fa sembrare battute in una sottile lamiera metallica e quel certochè di curiosamente tirato della pelle delle guance su verso i zigomi, forti e sporgenti, e la bocca tumida col labbro inferiore sporgente, tutto si ritrova esagerato nei miniatori del Breviario.

Le grossissime giunture delle membra in cui le ossa sono così fortemente sporgenti da parere che vogliano passare la pelle, e gli abiti dalle pieghe ricercate e studiate, ma che danno alle vesti l'apparenza d'essere state modellate con lamine metalliche, tutto è identico. Da buoni miniatori, il Magro ed il suo nipote non hanno saputo che imitare e sempre imitare; quando vogliono far di testa propria, esagerano, e pare che facciano la caricatura delle composizioni e delle figure del grande pittore.

Il Breviario estense del 1475 ci dà il modo quindi di fissare l'opera dei due Giralardi. Il maggiore dei due, lo zio, vi si mostra più accosto al Tura colle sue figure secche e nerborute; Alessandro, il nipote, invece arrotonda ogni cosa, empie le guance, fa sparire le profonde cavità che lo scheletro disegna sotto alla pelle e semplifica grandemente il sistema delle pieghe, districando tutto quell'aggroviglio di prominenze, di solchi, di cui tanto si compiace lo zio, ed accontentandosi bene spesso di allineare le pieghe una accanto all'altra come canne d'organo. E che egli sia il giovane, l'aiuto, è chiaro, poichè è il più debole.

Nei codici vaticani studiati da me, lo zio ed il nipote ci si presentano colle loro caratteristiche precise.

Esaminerò minutamente l'opera di Guglielmo e di Alessandro Giralardi nei vari codici, ed accennerò poi dopo all'opera degli allievi secondari ed alle pitture d'un altro miniatore maestro, anch'esso di scuola ferrarese.

Nelle notizie d'archivio sulla miniatura ferrarese, raccolte da Adolfo Venturi, il nome di Guglielmo Giralardi compare di continuo, e nelle brevi note dei *registri d'entrata e d'uscita* della Camera estense, dall'anno 1453 all'anno 1505, il suo nome si trova segnato di continuo. Ai 17 d'ottobre del 1453 egli è per la prima volta registrato come miniatore di un *Libro di ragione di canto*. Così egli ci si presenta addirittura come miniatore indipendente, notato subito dopo quel *Zorzo de Alemagna* di cui egli era stato discepolo insieme con Marco dell'Avogaro.

È inutile ch'io ricordi qui le varie miniature eseguite da Guglielmo Giralardi, di cui trovasi memoria nei registri della Corte estense. Poichè ho la fortuna di poter descrivere opere in cui egli ha posto la maggior forza dell'arte sua, più che alle notizie d'archivio, preziose ma aride e fredde e che non ci danno che nomi di opere bellissime, di cui solo la fantasia può crearci un'immagine ideale, mi curerò delle miniature studiandone le caratteristiche di scuola. Come già fece Adolfo Venturi per il *Decretum Gratiani*, farò qui per i codici urbani della Vaticana: cercando di ricostruire le figure artistiche dei miniatori più per virtù

delle pitture, che io credo possano dirsi uscite dal loro pennello, che per mezzo del linguaggio gelido del documento d'archivio. La maniera del maestro miniatore del Breviario certosino della Biblioteca Estense ci si rivela subito con tutte le sue caratteristiche, fin dal primo foglio della Divina Commedia della Vaticana. Nell'ornamento di questo primo foglio si mostra in tutta la sua bellezza l'arte del miniatore ferrarese, che non volle lasciar traccia del suo nome in alcuna parte dell'opera faticosa, nè al margine delle storie, nè fra i meandri dei fregi marginali. Subito nella prima storia però ci si presenta come il miniatore maestro che guidò all'opera i suoi compagni ed allievi. Egli sa così bene e così ingenuamente piegare l'arte sua di adornatore a ciò che il poeta ha voluto significare, che si vede con quanto amore egli si è posto all'opera, e si comprende subito ch'egli trae le forze per dirigere la lunga bisogna dal poema stesso.

Nella decorazione che recinge il primo foglio, frammezzo agli ornati intrecciati alla ferrarese con rami d'albero, sono medaglioni con i terrori del poeta smarrito e coll'apparizione di Beatrice a Virgilio, ch'ella prega di assistere il suo diletto. Nel mezzo, splendida di colori, è la grande storia: Virgilio che si presenta soccorritore a Dante contro l'assalto delle tre fiere. La selva selvaggia è in ombra, ma dietro alla cresta dei monti sorge la gloria giuliva del sole nella frescura del mattino, di cui apparisce tutta umida la pendice erbosa del gran monte. Risplendono dorate le nubi e le chiome degli alberi, lungo i ciglioni e le rupi violette, fra cui s'apre la voragine infernale.

Tutt'intorno alla storia un gran fregio cinge il foglio e nell'intreccio dei suoi rami si innestano i medaglioni con Dante e Beatrice, che s'alternano con piccoli riquadri con entro animali diversi, come cardellini, conigli, scimmie. Sotto, tra i fregi, s'apre una magnifica porta; fra le colonne corinzie bianche e violette, avvinte le une alle altre dai nastri turchini della Giarrettiera d'Inghilterra, sta un'aquila che regge cogli artigli lo stemma dei Signori d'Urbino e leva il capo coronato verso il grande architrave, dove sta scritta a lettere d'oro l'iscrizione in onore del magnifico Federigo, committente dell'opera: « Divus Fidericus Urbini Dux Illustrissimus Belli Fulgur Et Pacis Et Patriae Pius Pater ». Davanti all'iscrizione un putto regge con la destra l'impresa della celebre *coppella* con le fiamme e con la sinistra un ramo d'alloro. Negli spazi, fra i medaglioni ed i piccoli riquadri, sta la selva dei rami bianchi che spiccano su fondi rossi, turchini e verdi sparsi di puntini bianchi.

L'arte del miniatore se è grande nell'ornamento si mostra anche più luminosamente nella composizione delle storie. Egli è sempre straordinariamente corretto e preciso nel disegnare e nel colorire, e si studia di ridare, per quanto gli è possibile, fedelmente il vero; tutti caratteri questi comuni ai buoni maestri ferraresi, sempre composti, precisi, minuziosi e studiosissimi della natura.

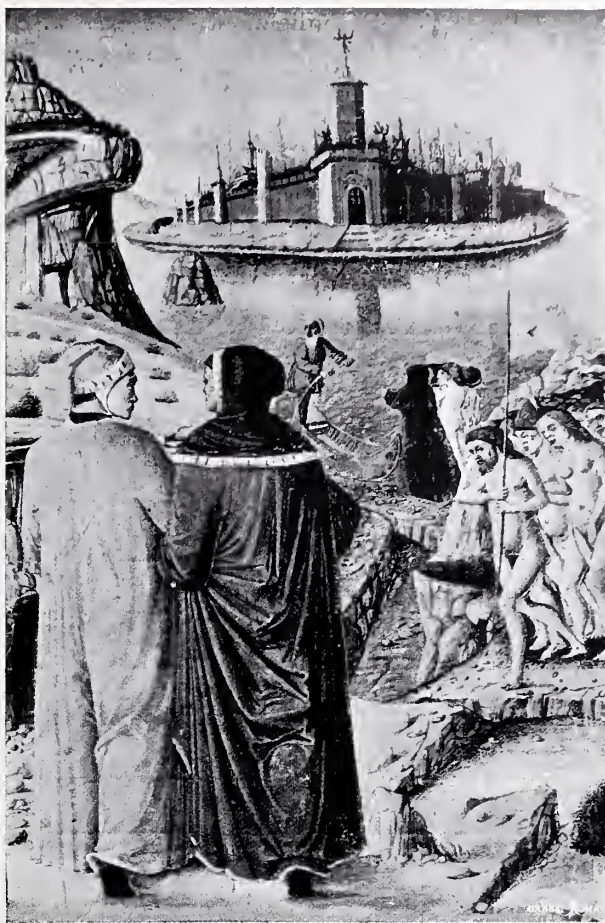


Fig. 2 — GUGLIELMO GIRALDI

Miniatura nel codice urbinato lat. 365, fol. 6 v.  
(Biblioteca Vaticana)

*Divina Commedia: Caronte. I neghittosi (Inf., I, 1-106)*



Nelle storie di Guglielmo Giraldi v'è la cura sottile di ogni più minuto particolare, e sino nelle più lievi smorzature e sfumature del colore, nella continua varietà delle luci e delle ombre tutto è curato amorosamente ed all'intenzione corrisponde sempre l'abilità del segno minuto ed incisivo, sicchè non nasce mai confusione, e come l'occhio distingue il nascere e lo svolgersi d'ogni più minuta piegolina, così sul terreno petroso si discerne ogni crepo, ogni fessura, ed il più piccolo sassolino è al suo posto.

I corpi umani sono in genere proporzionati e ben piantati, benchè abbiano forse un po' lunghe le gambe e corto il torso, ed apparisca un po' troppo lo scheletro nelle figure nude, che per solito sono soverchiamente stecchite e magre.

Le due figure di Paolo e Francesca, a foglio 14 v., sono veramente tipiche per la sua arte. I due infelici amanti sono così magri e d'ogni lato le ossa si spingono talmente in fuori da far dubitare che nei due miseri corpi, sbattuti dalla bufera infernale, non rimanga oncia di carne. Le due teste sono rotonde, il naso è breve con quel che di caratteristico nella forma delle narici, che si osserva nelle teste di Cosmè Tura e che dà a tutto il volto un'espressione di disgusto, come quella che si dipinge sul viso di chi sente un cattivo odore. Lo spazio fra il naso ed il labbro superiore è troppo lungo, le labbra sono grosse e tumide, gli occhi sporgenti con palpebre pesanti. Il mento è piccolo e rotondo, ma si distingue appena; il collo è grosso e lungo. Insomma, tutte le caratteristiche dei volti sono quelle stesse che rendono così originali le teste di Cosmè Tura (cfr. la fig. 3).

Il miniatore nel delineare le sue figure principali cerca d'imitare quanto sa e può il suo maestro. Chi non vede a colpo d'occhio che la sua Francesca da Rimini è, per così dire, una sorella minore della Madonna col Bambino della Galleria dell'Accademia a Venezia del Tura, e della celebre figura allegorica della collezione Layard dello stesso?

La somiglianza coi tipi cosmeschi è tale da far maraviglia, e bene spesso solo chi abbia l'occhio avvezzo ai raffronti riesce a distinguere l'opera del maestro da quella del miniatore imitatore. A prima vista le figure di alcune storie trarrebbero chiunque a crederle dipinte da Cosimo Tura stesso.

Nella storia, dove con naturalezza orribile sono ritratti i falsari tormentati dalla scabbia (*Inf.*, XXIX, 40; fol. 78 v.), che per efficacia supera tutte le altre, le figure paiono tratte dai due bei tondi colla storia del Martirio di San Maurelio, dipinti dal Tura e conservati nel Palazzo dei Diamanti a Ferrara. Il miniatore dipinge i falsatori di metalli con una verità che fa paura; quelle teste e quei corpi sono quanto di più doloroso può immaginare la fantasia umana. Griffolino, che, seduto, parla coi poeti, è come attonito e sbigottito di essere stato distratto per un istante dalla orrenda febbre del dolore. Egli fissa i due sconosciuti collo sguardo smarrito e privo d'espressione di chi guarda senza vedere e da tutta la sua persona spira un'aria d'inerzia, di mancanza d'ogni volontà; persino le mani ancora raggrinzite nell'atto atroce di menare

... spesso il morso  
Dell'unghie sovra sè per la gran rabbia  
Del pizzicor che non ha più soccorso

gli si sono arrestate sul petto sanguinoso.

Un'altra ombra di vecchio pallido s'è pure levata e guarda attentamente. Ma le figure più orrende della scena sono quelle dei due che giacciono supini; quello nel primo piano ha il volto contratto dal dolore e gli occhi iniettati di sangue, quello più indietro si stende rigidamente, come sotto lo spasimo d'una convulsione terribile, e batte la testa sul terreno roccioso; egli ha le pupille stravolte e la bocca contratta dall'affanno. Ora, il peccatore che si leva a sedere ha una rassomiglianza straordinaria collo sgherro che spinge San Maurelio al supplizio, nel tondo di Ferrara di Cosmè.

Potrei citare molti altri esempi di queste rassomiglianze delle miniature di Guglielmo Giraldi con quelle di Cosimo Tura, ma non lo faccio, giacchè a chiunque abbia anche poca dimestichezza coll'arte ferrarese, queste intime relazioni balzano agli occhi evidentissime.

Il Giraldi deriva dal grande modello la bellezza del colore e la maniera d'esprimere potentemente le passioni umane, e ciò gli è di molto giovamento nell'illustrare il poema, ed egli sa con grande abilità adattare l'arte sua a rappresentare con eguale efficacia le scene miti e quelle dove più crudelmente scoppia il dolore e la violenza delle passioni. Però, a chi bene osserva, non sfugge che egli per natura inclina al mite, al lieto e deve quasi per forza costringersi a dipingere scene di dolore, d'ira, e questa sua naturale inclinazione si mostra specialmente nei paesaggi.

Anche nel raffigurare le tenebrose profondità infernali egli non riesce a dimenticare i prati verdi ed i lucidi stagni delle sue pianure native, e par quasi che a malincuore egli si acconci a dipingere le balze e i dirupi dell'inferno. Eppure tutte le fessure delle rupi, tutti i crepacci e le rugosità delle rocce, sulle quali si lacerano i dannati, sono da lui dipinti con estrema cura e con singolare naturalezza. Nella storia a foglio 6 v. (*Inf.*, I, 1-106; vedi fig. 2), gli ignavi procedono serrati dietro all'uomo coll'insegna; un vescovo e una donna gli stanno vicini, essi hanno il volto rigato di sangue e guardano attentamente la via aspra sparsa di sassetti minuti e di conchiglie taglienti, ma sui dirupi spuntano erbe verdissime ed un pratello pare che inviti al riposo i miseri corpi martoriati. Più in là, a foglio 15, nella storia dove i due poeti si fermano a conversare con Ciacco (*Inf.*, VI, 1-94), il miniatore compone un paesaggio dei più strani. Nessuna traccia della piovra « eterna, maledetta, fredda e greve »; le anime giacciono bocconi e supine su di un terreno sabbioso, sparso di sassolini colorati, e paiono piuttosto soffocate dall'arsura che flagellate dalla grandine e dalla neve. Le rupi di colore ferrigno lasciano agevole passo ad una larga strada, piana e monda d'ogni ostacolo, che piegando con dolce curva fra i pratelli, che paiono curati da un giardiniere amoroso, si perde nello sfondo, dove sorgono monti celesti. Sulla destra un viottolo porta ad un antro che ha l'arco

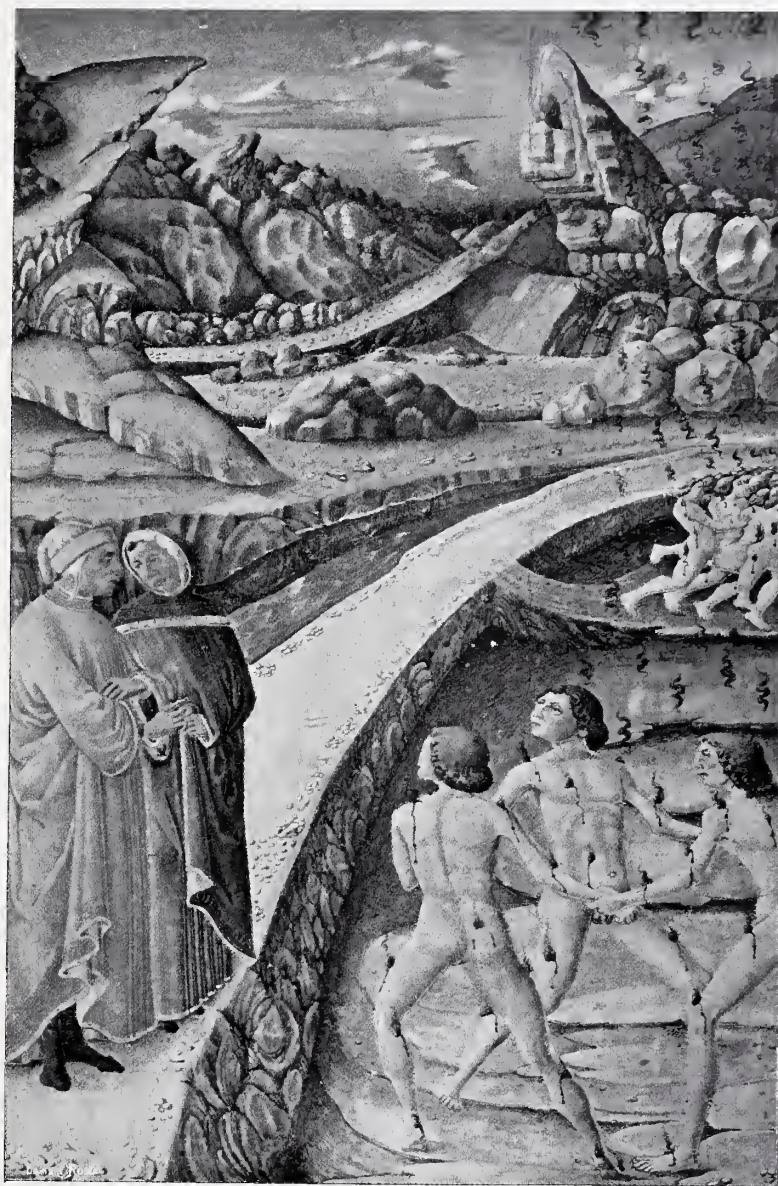


Fig. 3 — GUGLIELMO GIRALDI. Miniatura nel codice urbinatense lat. 365, fol. 41  
(Biblioteca Vaticana)

*Divina Commedia: I violenti contro natura: Guido Guerra  
Tegghiaio Aldobrandi e Jacopo Rusticucci (Inf., XVI, 1-87)*



d'ingresso bene scalpellato. Solo gli alberi sono stati uccisi dall'aere maligno e sorgono stecchiti e privi di foglie.

Guglielmo ama di raffigurare distese d'acque lucide come specchi, e le dipinge con un colore freddo che s'addice molto bene a quelle morte gore, create per dare tormento.

Nella storia dov'è la barca di Flegias e l'incontro dei poeti con Filippo Argenti (*Inf.*, VIII, 31-64), l'acqua di color verde-grigio è veramente la fangosa broda dove stanno tuffati gl'irosi. Tutto: le ripe di roccia sfaldata, dove cresce appena qualche tisica erbetta, il colore plumbeo della palude, che si perde lontano all'orizzonte, tutto è infernale ed apparisce infinitamente desolato e triste, ma quasi a temperare l'orrore del paesaggio, con un ricordo d'una cosa gentile del « dolce mondo », qua e là lungo le sponde spuntano dall'acqua cannuce di palude. Presso la riva sinistra, proprio là dove sorge l'alta torre da cui si fanno i cenni per il traghetto delle ombre, che debbono andare alle pene eterne, si levano tre canne dorate dagli steli ricurvi elegantemente sotto il peso delle spighe. Il miniatore ama di porre un sorriso della dolce campagna anche tra il fango dello Stige. E così lungo lo scoglio tagliente della proda sono sparse conchigliette e pietruzze turchine e rosse, che paiono gemme in quel luogo di dolore. Altre volte invece vuole veramente comporre un paesaggio infernale, e da buon paesano di pianura, che ha poca dimestichezza coi monti, non sa immaginarlo che aspramente scosceso, e si mette a comporre rupi e scogli dalle forme più strane ed inverosimili.

Nella storia a foglio 41 (*Inf.*, XVI, 1-87), dove Dante discorre con Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Jacopo Rusticucci, il paesaggio ha rupi e scogli quali non si trovano nemmeno fra le più selvagge Dolomiti del Cadore, e le forme strane, inverosimili, indicano chiaramente un artista che non ha quasi mai visto montagne reali. Le rupi sono a scaglioni spaccati dalla base alla vetta, su in alto, strane cornici si protendono in fuori, ed i bernoccoli, le punte aguzze ricordano talvolta quegli scherzi che i sedimenti delle acque calcari formano nelle grotte; sui ripiani, lasciati qua e là tra le fenditure, sono ammassi di ciottoli. In genere Guglielmo, con sottile accorgimento, ama di spargere per ogni dove questi sassetti per rendere più aspre e come seminate di aculei le lande infernali; non importa che qua e là spuntino fili d'erba, l'occhio resta pur sempre colpito da quelle punte, da quella breccia che aggiunge ai tormenti dei dannati le sue cocenti scalfitture.

Dietro alle vette dei dirupi, nello sfondo dove svaniscono nel turchino le ultime colline, si stende quasi sempre il cielo sereno, sul quale si librano nubi bianchissime (cfr. i fogli 6 v., 20, 72 v.), che a foglio 20 prendono forma di putti. L'allievo di maestro Guglielmo, ch'io chiamo *maestro Violaceo I*, dovendo, al foglio 12, rappresentare le anime dei lussuriosi trascinate dalla bufera, le ha dipinte di colore turchino, confondendole con le nubi.

La maggior perizia come paesista Guglielmo Giraldi la dimostra al foglio 1, là dov'è Virgilio che si presenta soccorritore a Dante contro l'assalto delle tre fiere, nella storia a foglio 33, dove è la selva delle arpie, ed in quella dove Dante discorre con Brunetto Latini (foglio 38 v.). In queste tre miniature egli ha saputo ottenere effetti bellissimi, e mentre a foglio 1, dietro a Virgilio s'indora tutto il cielo pel sorgere del sole, a foglio 38 v. la campagna brulla, dove piove il fuoco, avvampa tutta d'una gran luce rossa di tramonto. Il bosco delle arpie, a foglio 33, non è illuminato nè da luce d'alba, nè da luce di tramonto, e lo stagno che par di piombo sotto la grave cappa del cielo nebbioso e la foresta d'alberi secchi sono belli di quella bellezza che l'artista non può trarre che dallo studio del vero.

La mano di Guglielmo Giraldi, oltre che nella Divina Commedia, compare anche in un altro codice vaticano, nel libro degli Evangelii (urb. lat. 10; vedi fig. 1), e proprio nello splendido frontispizio che, per ricchezza e finezza d'ornati e per il mirabile accordo con cui colori vivi e diversissimi si compongono a formare un tutto armonico, è certamente fra le più belle e fine miniature italiane del Rinascimento. Un gran fregio a rami intrecciati recinge tutt'intorno il foglio, e tutto l'ornato si raccoglie come per sostenere la grande iniziale *P* che nell'interno della sua curva contiene l'immagine di San Girolamo, il quale nella bene arredata cella lavora a tradurre i Libri Santi. Egli ha sul capo una berretta rossa ed è ravvolto

in un'ampia veste turchina di forma talare. Nella faccia a forti ombre, nel taglio degli occhi e sopra tutto nel colore della pelle, che è giallo con forti lumeggiature aranciate, in tutto lo spirito con cui è disegnata e dipinta la figurina, si mostra una stretta relazione con le figure del primo dei miniatori del *Decretum Gratiani*. Guglielmo Giralardi, miniatore dei codici urbinati della Vaticana, ed il primo dei miniatori del *Decretum Gratiani* non possono essere che una stessa e identica persona. Le miniature del Breviario della Biblioteca Estense sono il legame che unisce fra loro queste opere diverse d'uno stesso autore.

Intorno al maestro principale si stringono gli allievi ed i garzoni e tutti assieme riescono a condurre a fine queste opere difficili e lunghe.

Vedremo nei codici urbinati, vicino a Guglielmo ed a suo nipote, un altro miniatore, anch'esso di scuola ferrarese, che per la maestria dell'arte non può porsi senz'altro fra gl'imitatori del Giralardi, ma che però non può nemmeno considerarsi come indipendente da lui.

Il primo dei maestri miniatori di questi codici ha saputo trasfondere qualcosa dell'arte sua in tutti quelli che collaboravano all'opera o la continuavano. Il suo disegno è bene spesso scorretto, come a foglio 49 della Divina Commedia, dov'è

Dante che parla col propagginato Niccolò III; orbene, le scorrezioni del suo disegno hanno particolarità e caratteristiche così singolari, che traspaiono ad ogni istante nelle storie dipinte dagli altri miniatori suoi seguaci. Non di rado Guglielmo ammette senz'altro gli allievi a lavorare con lui alla stessa storia; egli disegna le figure, le colorisce in parte e poi lascia che i giovani conducano a termine il lavoro. Nella storia a foglio 28 della Divina Commedia, dove i due poeti stanno presso all'arca che racchiude lo spirito di papa Anastasio II, l'opera dello scolaro è evidente, ma il maestro non gli si è scostato da lato e ne ha guidato ogni pennellata. Il disegno è tutto del maestro; basta a dimostrarlo la finezza ed il sentimento con cui è delineata la desolata faccia di Dante. Il disegno del paesaggio, dell'arca, è tutto suo, ma nel colore v'è qualcosa d'incerto, v'è anzi quel che di filaccioso che vediamo nelle miniature d'uno degli scolari ch'io designo convenzionalmente, per poterlo distinguere dai compagni, col nome di *Violacco I*. Altre volte invece egli ha lasciato le briglie sul collo all'allievo e s'è accontentato di disegnare appena qualche parte fra le più interessanti, come per salvare l'opera



Fig. 4 — ALESSANDRO GIRALDI  
Miniatura nel codice urbinato lat. 365, fol. 9  
(Biblioteca Vaticana)

*Divina Commedia: Le grandi anime del Limbo (Inf., IV, 82-99)*



imperfetta. Così nella storia dove sono i mezzani sferzati dai demoni (foglio 46 v.; *Inf.*, XVIII, 22-39) il disegno dei diavoli e di alcune figure che stanno a capofila dei tormentati è di Guglielmo, mentre il disegno delle schiere e tutto il colore sono del *Violaceo I*, che ha anche dipinto la miniatura a foglio 17 v. (vedi fig. 5). Un esempio caratteristico per osservare in qual modo Guglielmo Giraldi faceva partecipare i suoi allievi al lavoro è quello che ci porge la storia con la rappresentazione del tormento dei falsari di metalli (foglio 78; *Inf.*, XXIX, 43-139). Le figure dei meschini, rosi dalla scabbia e dalla lebbra, sono quanto di meglio e di più efficace sia mai stato dipinto dal miniatore; i corpi esprimono con realtà straziante i dolori cocenti che soffrono, e lo studio delle membra contratte e delle facce disperate è sapiente ed amoroso e dimostra lo studio del vero e l'osservazione diretta della natura. Ora, nella stessa storia le figure di Dante e di Virgilio sono manichini senza vita e senza espressione. Non che manchi nel disegno ed in alcuni particolari del colore il tocco del maestro, chè qualcosa egli vi ha fatto di suo, ma lo stento infinito con cui le figure sono condotte a termine e la superficie filacciosa di alcune parti ci mostrano chiaramente la mano del *Violaceo II*, un altro scolaro. Basta infatti anche un'occhiata fuggitiva per ritrovarvi la mano di quell'allievo che ha dipinto la storia di Dante e Virgilio sul dorso di Gerione (foglio 46; *Inf.*, XVII, 79-136) e del quale sono anche le anime nell'Antipurgatorio (foglio 97; *Purg.*, I, 31-98) e lo sfondo di paese nella storia a foglio 106 (*Purg.*, IV, 1). Così potrei moltiplicare gli esempi di questa collaborazione del maestro coi suoi discepoli, che anche quando fanno da soli, anche quando talvolta pare che vogliano allontanarsi dalla sua maniera, per mille indizi mostrano i caratteri della scuola.

Nella descrizione speciale che farò di tutte le storie avrò cura, volta per volta, di notare anche queste particolarità, queste minuzie del lungo lavoro, che possono a prima vista sembrare insignificanti, ma che sono invece preziose per darci un quadro completo della maniera collegiale di lavorare che avevano questi miniatori. Un primo esempio l'ho dato con la Bibbia di Federigo d'Urbino (Bibl. Vat., urb. lat. 1, 2).<sup>1</sup> Ivi ci si presenta tutta una scuola di miniatori fiorentini, capitanati dall'Attavante, qui invece la Divina Commedia urbinata è monumento non meno importante della migliore scuola ferrarese di minio. Come nella Bibbia, fra le opere degli aiuti dell'Attavante, si mostrava la mano eccellente di un maestro anonimo forse anche migliore dell'Attavante, così nella Divina Commedia e negli altri codici urbinati miniati che esamino qui si mostra la mano di un artefice squisito, il quale, benchè abbia strettissime relazioni coi Giraldi, ha però anche caratteristiche proprie che lo distinguono da essi. Più fortunato che nella Bibbia, dove non m'è riuscito di svelare l'anonimo, che sono stato costretto a indicare col nome di *Unico*, qui invece credo di potere, con qualche probabilità di non errare, indicarne il nome e la patria. Ma prima di parlare di lui voglio accennare alle miniature dipinte dagli allievi di Guglielmo che più direttamente ne dipendono.

Il migliore di questi, anzi il solo che in qualche modo s'accosti a Guglielmo, è il miniatore che ci si presenta subito al foglio 3 v. della Divina Commedia, dove Dante e Virgilio discorrono colle grandi anime del Limbo (vedi fig. 4).

Si scorge subito la grande somiglianza di questa pittura con quelle del maestro principale, ma si scorgono anche assai facilmente le differenze che dividono profondamente i due. La caratteristica più singolare di questo miniatore è il colore delle carni, che ha per base la tinta un po' giallastra di Guglielmo, affocata però e con certi strani riflessi violacei nelle ombre. Le teste hanno fronte bassa, depressa, naso lungo, bocca larga; gli occhi sono infossati e scuri. Le figure aduste, sono però più tarchiate di quelle di Guglielmo e con un certo che di malsicuro nel contorno e nei particolari, che le fa apparire tozze ed assai lontane dal vero. Il colore, e questa è caratteristica di tutti i miniatori di second'ordine, non ha la superficie porcellanata delle pitture di Guglielmo e comincia a mostrare quel certo che di scabro e di filaccioso, che è segno di decadenza. Questo allievo ha poi il gravissimo difetto

<sup>1</sup> La Bibbia latina di Federigo d'Urbino (*L'Arte*, anno 1898, fasc. VI-IX, pag. 256).

di non saper accordare in un tutto armonico le varie tinte: Omero, al foglio 9, è vestito di verde e di rosa con scarpe gialle, e tutto questo miscuglio di colori stridenti spicca su di un cielo troppo turchino. Caratteristica è anche la maniera ch'egli ha di rappresentare le stoffe, che nelle sue storie non si sollevano mai al di sopra della lana, benchè egli tenti come sa e può d'imitare i bei riflessi serici delle vesti di Guglielmo, come per esempio, quelle di Dante e di Virgilio al foglio 6 v. (cfr. fig. 2). Questa miniatura, paragonata anche nel resto a quella dell'aiuto a foglio 9 (cfr. fig. 4), indica chiaramente di quanto l'un miniatore avanzi l'altro. Nella storia di Guglielmo il colore è come smalto ed il profilo di Dante è bello per l'energia e per la malinconia che esprime; in quella dell'allievo il poeta non è che un buono e pacifico borghese ben pasciuto, che sta lì ritto come un fagotto al cospetto del Magno Omero.

Questo allievo, così diverso e pur così vicino a Guglielmo Giraldi, non può essere che quell'Alessandro suo nipote, col quale lo vediamo lavorare in tanti e tanti codici.<sup>1</sup>

Degli altri allievi mette appena il conto di parlare, tanto sono deboli e scorretti. Usciti tutti dalla scuola di Guglielmo Giraldi, spesso non sono che cattivi dipingitori delle composizioni disegnate dal maestro, e quando questi affida loro qualche storia da condurre a termine da soli, se ne spacciano con poco onore.

Di essi il migliore è quello che, fra l'altro, ha dipinto la storia a foglio 17 v. (*Inf.*, VII, 20-35; cfr. fig. 5); le sue figurine secche e senza rilievo sono però disegnate con cura e talora anche con una certa forza, come a foglio 12 (*Inf.*, V, 4-15), dove sono le anime davanti al tribunale di Minosse. Questa è una delle poche storie che quest'allievo abbia fatte tutte di propria mano; in genere egli aiuta Guglielmo ed Alessandro Giraldi.

Dalla curiosa intonazione violetta delle sue storie tolgo il nome convenzionale per distinguerlo dagli altri e lo chiamo maestro *Violaceo I*, designando col nome di *Violaceo II* un altro scolaro anche più debole e scorretto, che predilige anch'esso le tinte violette e pavonazze (cfr. fogli 46, 54 v., 57 v.).

Vengo ora al più singolare dei miniatori, di cui compare l'opera in questi codici urbinati.

A foglio 75 della Divina Commedia, nella grande storia dov'è dipinto il sanguinoso scempio dei seminatori di discordie (*Inf.*, XXVIII, 1-142), ci si mostra per la prima volta



Fig. 5 — MAESTRO VIOLACEO I

Miniatura nel codice urbinato lat. 365, fol. 17 v.

(Biblioteca Vaticana)

*Divina Commedia: I prodighi e gli avari (Inf., VII, 20-25)*

<sup>1</sup> G. CAMPORI, *Notizie*, pag. 12. — NAPOLEONE CITTADELLA, *Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*. Ferrara, Taddei, 1868, pag. 171.



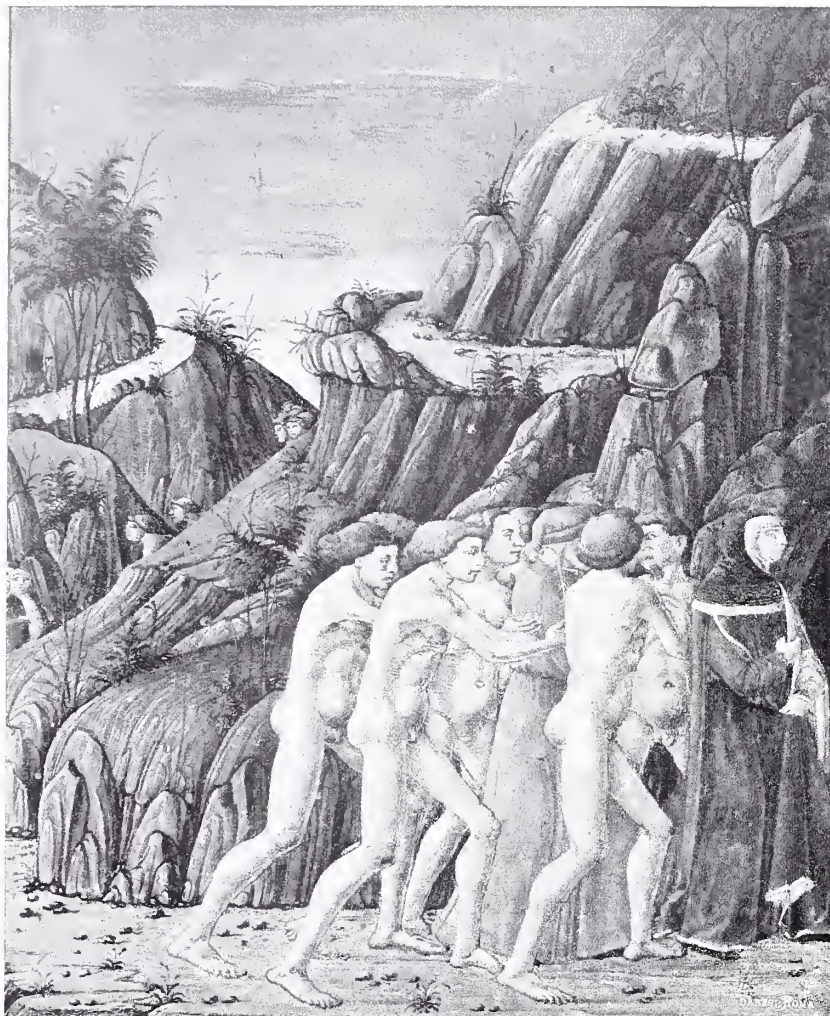


Fig. 6 — FRANCO DE' RUSSI(?). Miniatura nel codice urbinato lat. 365, fol. 109 (Biblioteca Vaticana)

*Divina Commedia*: Le anime dei negligenti: Jacopo Del Cassero  
Buonconte, la Pia (*Purg.*, V, 43-136)

motivi, tolta a questi ed affidata al nuovo maestro, il quale è ferrarese ma non in tutto, poichè mostra chiaramente d'aver subito anche le influenze d'altre scuole pittoriche. Lo stesso maestro ci si presenta poi anche in altri volumi miniati della Biblioteca Vaticana, e difatti sono di lui: nell'urb. lat. 18, la gran figura di San Paolo (vedi fig. 13); nell'urb. lat. 151, la figura di papa Sisto IV (vedi fig. 12); e nell'urb. lat. 10, in cui Guglielmo Giralaldi ha miniato lo stupendo frontispizio, le grandiose figure di San Matteo (vedi fig. 10), San Marco, San Luca e San Giovanni (vedi fig. 11).

Quindi l'opera di questo miniatore si trova anch'essa in vari codici della Biblioteca d'Urbino, e in due di essi, nella *Divina Commedia* e nel libro degli *Evangelii*, segue immediatamente quella di maestro Guglielmo Giralaldi. Ora è giusto e ragionevole che le sue pitture s'associno a quelle del maggior miniatore ferrarese e dei suoi scolari, poichè anch'egli, benchè mostri nella sua maniera una grande indipendenza, benchè si veda chiaramente che ha attinto anche da altre scuole pittoriche, resta pur sempre ferrarese pel fondamento dell'arte sua, per l'intimo sentimento e per certe caratteristiche speciali che non ci consentono di porlo in altra scuola che in quella di Ferrara. Però egli non è un aiuto di Guglielmo, è uno scolaro che ha imparato dal maestro ma poi si è scelta la via propria ed in alcune cose lo ha superato e vinto.

la mano di un miniatore eccellente, che per arte grandemente s'allontana da Guglielmo Giralaldi e dai discepoli di lui, che sino a quel punto hanno decorato di storie e di ornati il magnifico volume, mentre pur mostra d'avere comune con essi la scuola

Da questa storia in là noi vediamo comparire bene spesso la sua mano insieme con quella di un aiuto, scomparire qualsiasi traccia di miniature di Guglielmo Giralaldi e restare solo qua e là, in principio dei quinterni, qualche rara storia di Alessandro o di uno dei suoi aiuti, sinchè poi da ultimo il codice apparisce completamente abbandonato e non vi troviamo più che le ridicole pseudominiature di un imbrattacarte del Settecento. È chiaro che ad un certo punto l'opera che dal duca Federigo era stata allogata a maestro Guglielmo Giralaldi ed ai suoi scolari fu, per chi sa quali



Fra i miniatori della Divina Commedia egli è il primo per forza di disegno e per armonica disposizione delle composizioni. Le sue figure non hanno più quel che di scarno, di angoloso dei Giraldi; la struttura ossea è ben disegnata, ma anche convenientemente ricoperta dalle carni che ne seguono ogni movimento. Nel disegno delle teste egli s'accosta maggiormente ai Giraldi: il cranio ha la stessa forma larga alla fronte ed aguzza al mento, gli occhi le stesse palpebre pesanti, il che può vedersi assai bene paragonando la storia dov'è Bocca degli Abati (foglio 87) e quella di maestro Adamo (foglio 81), che sono di questo maestro, con quelle dei ladri di Guglielmo (foglio 66 v.).

Come ho già detto, questo miniatore ci si presenta per la prima volta in una scena terribile (Divina Commedia, foglio 75). Dante e Virgilio discorrono coi falsi profeti; l'orrore delle piaghe sanguinanti è anche maggiore su quei corpi, che il miniatore suole sempre dipingere pallidissimi. E l'impressione dolorosa che fanno quegli



Fig. 7 — FRANCO DE' RUSSI (?)  
Miniatura nel codice urbinat. lat. 365, fol. 115  
(Biblioteca Vaticana)

*Divina Commedia: Sordello (Purg., VII, 1-36)*

squarci è molto più crudele su quelle membra delicate, che paiono incapaci a sopportare il minimo dolore, che non sui corpi adusti ma di color vivo e sano di Guglielmo e dei suoi scolari.

Sin dalla sua prima miniatura questo maestro ci si presenta con tutte le sue qualità, e la sua opera porta come un soffio di nuova vita nel libro. Le forme si fanno più ampie, i colori in genere più pallidi, egli è anzi veramente il maestro del pallore, sicchè per ora convenzionalmente lo chiamerò *maestro Pallido*. Le carni delle sue figure hanno ombre verdastre, le rupi ombre violacee; egli segna fortemente i contorni ed è di una minuzia estrema nel tracciare esattamente i peli delle barbe e delle capigliature.

Il sottilissimo suo pennello giunge sino nelle parti più nascoste degli occhi, e spesso egli s'indugia a tracciare minuziosamente le giunture delle braccia e delle gambe, tutte le particolarità degli scheletri di sotto alla pelle, compiendo l'opera mediante un mirabile accordo del colore e del disegno.

Quando egli si accontenta di disegnare e lascia agli allievi la cura di colorire, come nella prima storia colla rappresentazione degli idropici (foglio 80 v.), il colore nasconde subito le finezze del disegno e non rimane intatto che il profilo delle figure. Nel comporre queste scene degli idropici, a fogli 80 v. e 81, il miniatore si è veramente studiato di rappresentare colla maggiore efficacia possibile i tormenti dei dannati. Le figure lunghe, stecchite,



cogli enormi ventri, sono quanto di più doloroso può vedersi, ma la forma generale del corpo è nulla a paragone della faccia. Maestro Adamo, a cui Sinone batte col pugno sul ventre, ha la bocca semiaperta per l'affanno e per l'arsura della sete, e mostra le gengive pallide e i lunghi denti. Non v'ha dubbio, il miniatore ha studiato la testa dolorosa sul vero, su qualche misero ammalato, ed è riuscito ad esprimere, come meglio non si sarebbe potuto, il martirio terribile del falsario, che arso dalla febbre sogna

Li ruscelletti, che de' verdi colli  
Del Casentin discendon giùso in Arno,  
Facendo i lor canali e freddi e molli.

(*Inf.*, XXX, 64-66).

Intorno ai dannati s'alzano rupi aguzze e taglienti, ed il colore verdastro e violaceo dei massi compie, colla sua intonazione livida di cosa morta, il quadro orrendo.

Non sempre però il miniatore si compiace di porre la massima eccellenza della sua arte in scene che raffigurino gli strazi più orribili, e sa con grande efficacia dipingere anche episodi pietosi e soavi. La stessa verità dolorosa, ma temperata dal senso profondo della

compassione, la troviamo assai bene espressa dal *macstro Pallido* nelle due storie, a fogli 133 e 136, dove sono rappresentate le anime di coloro che colla cecità purgano il peccato dell'invidia. I meschini, abbandonati, perduti nel gran buio in cui non luce che la speranza della misericordia di Dio, stanno seduti lungo il ciglione roccioso e piegano il capo sotto la potenza della pena, rassegnati. Nella prima delle due storie i poeti s'appressano loro ed i meschini non se ne sono ancora avveduti, nella seconda essi hanno già sentito la parola di conforto e pare che stiano come rasserenati.

L'uno d'essi alza il capo in atto d'ascoltare; il suo vicino china un poco il corpo in avanti con un'espressione di calma sul volto, che dimostra quant'egli internamente gioisca per la visita insperata. In queste storie il miniatore si è al solito ispirato alla più diretta osservazione del vero. Le anime che purgano l'invidia, che le ha bruttate in vita, non sono che i ciechi, i quali alle porte delle chiese aspettano immobili, agitando il bussolotto, la carità

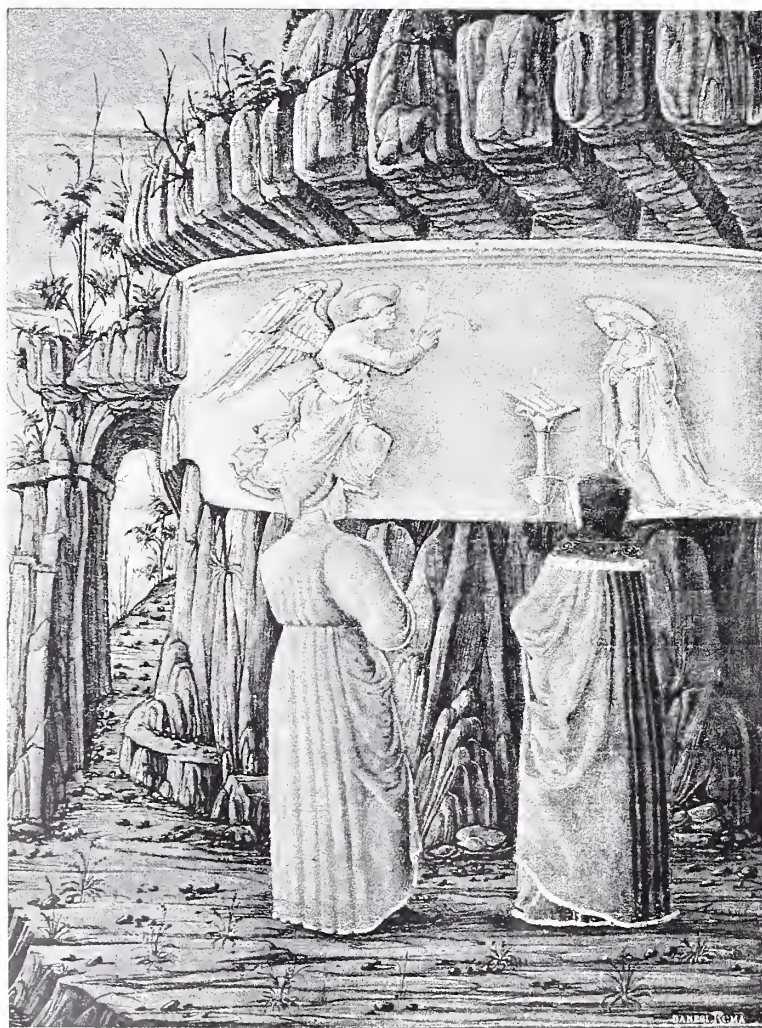


Fig. 8 — FRANCO DE' RUSSI (?)

Miniatura nel codice urbinat. lat. 365, fol. 124  
(Biblioteca Vaticana)

*Divina Commedia: Esempi d'umiltà (Purg., X, 28-48)*



dei fedeli; il maestro non ha voluto riprodurre che gli *orbini* delle città emiliane. Si noti che queste sono le sole anime rappresentate vestite in tutto il libro, giacchè per gl'ipocriti la cappa è strumento di tortura, non abito. Chi ha visto i ciechi seduti alle porte delle chiese nelle città lungo la via Emilia, non si maraviglierà di vedere gl'invidiosi del Purgatorio rivestiti colle lunghe vesti talari e con in capo le berrette da ospedale.

Il capolavoro di questo *maestro Pallido* è però al foglio 109, dove intorno a Dante si affollano le anime dei neghittosi morti violentemente (*Purg.*, V, 43-136; vedi fig. 6). Il miniatore ha qui dovuto rappresentare alcuni degli spiriti più eletti, ed è riuscito a comporre un gruppo umano bello ed armonico. I corpi di Buonconte, della Pia e d'Jacopo del Cassero non potrebbero essere meglio disegnati, ed è veramente mirabile come sia pudico il bello e formoso corpo dell'infelice sposa di Nello dei Pannocchieschi. Le carni sono, come al solito, pallide con ombre verdastre, ma è finissimo il chiaroscuro con cui sono espressi i muscoli del torso e degli arti. Simile in tutto a queste è la figura di Stazio, che abbraccia le ginocchia di Virgilio, al foglio 115 (vedi fig. 7).

Come ho già detto, oltre che nella Divina Commedia vaticana, si trovano miniature bellissime di questo maestro anche in altri codici della Biblioteca Apostolica, provenienti da Urbino; anzi, in queste altre pitture il maestro ci apparisce come artista anche più grande e più completo.

Le figure di papa Sisto IV, a foglio 6 del codice urbinato 151 (vedi fig. 12), e quelle degli Evangelisti nel codice urbinato 10, ci richiamano alla mente quanto di più solenne e di più bello ha prodotto la gloriosa scuola di Ferrara. Quelle figure maestose per composizione ed espressione e luminose di colore, dai panneggiamenti ricchi e svariati, potrebbero essere tolte dalla cornice ristretta d'una storia miniata e dipinte giganti sulle pareti d'una cattedrale. Ma il concetto grandioso e la maestà della linea non hanno fatto dimenticare un istante al *maestro Pallido* d'essere miniatore, ed intorno alle sue figure egli ha saputo disporre ornamenti d'una bellezza così perfetta e squisita, quali non ho mai visto in libri miniati di alcuna scuola italiana o straniera. Disegno e colore si uniscono armonicamente a formare

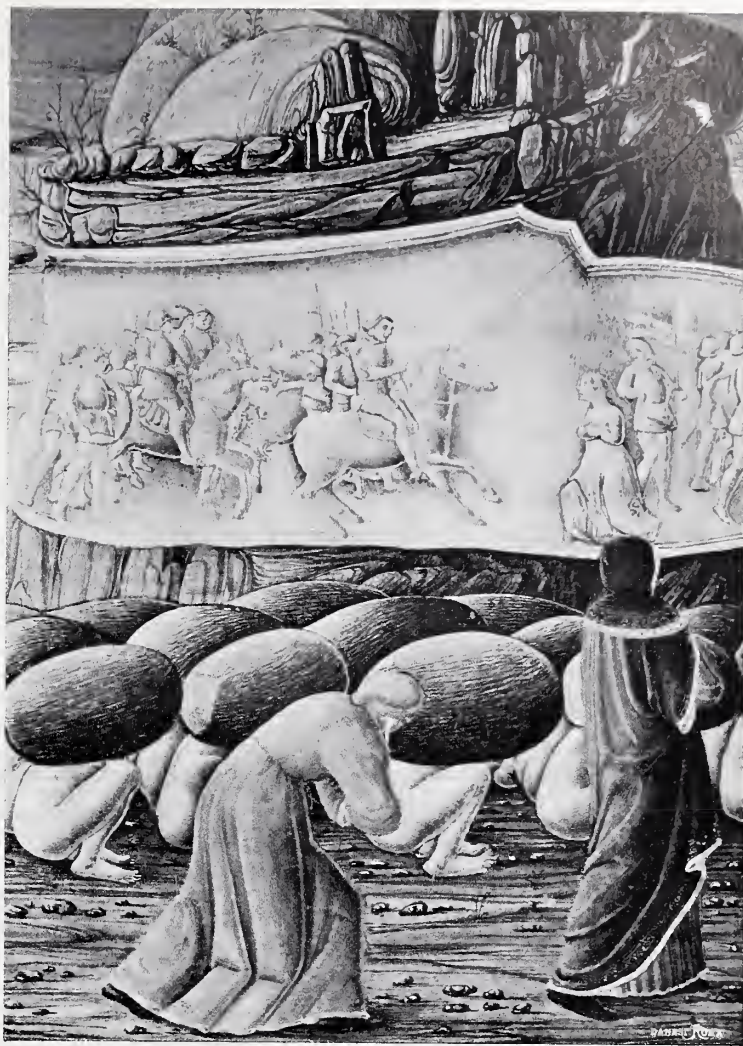


Fig. 9 — FRANCO DE' RUSSI (?)

Miniatura nel codice urbinato lat. 365, fol. 127

(Biblioteca Vaticana)

*Divina Commedia: I superbi (Purg.*, X, 73-96)



un complesso che è nello stesso tempo fine, ricco e maestoso. Di queste cornici ornamentali le più belle sono quelle che recingono la figura di San Giovanni Evangelista e di San Luca nel libro degli Evangeli (codice urbinato latino 10, fogli 114 e 175; vedi fig. 11).

Il sistema d'ornamentazione usato da questo maestro è assolutamente diverso da quello dei Giraldi, di cui appunto Guglielmo ha dato un bellissimo saggio al foglio 10 di questo stesso codice degli Evangeli (cfr. pag. 1). Guglielmo Giraldi ottiene il massimo effetto nei suoi ornamenti facendoli assomigliare a finissimi merletti. Tutto in giro, dentro e fuori alla grande iniziale *P* ed intorno ai tondi con le imprese, si stendono sottili trine a fili d'oro contesti con vaghissimo disegno; lo spazio fra i due merletti dorati è poi occupato, secondo la vecchia tradizione ferrarese, dall'intreccio di rami bianchi, che lascia trasparire fondi alternatamente rossi, verdi e turchini, ravvivati da minuscole perline bianche. L'ornato è bello ma non nuovo, e qua e là vi si ritrovano ricordi d'antichi fregi medioevali, come, ad esempio, negli stemmi adattati nei tondi con una maestria ed una eleganza che indicano la tradizione antichissima.

Nelle cornici del maestro Pallido invece tutto è nuovo e la costruzione dell'ornato si risente delle tendenze dell'arte del Rinascimento a costruire qualcosa che, benchè piccola e graziosa, abbia pure sempre in sè un che di monumentale e di organicamente costruttivo. Sono rimasti ancora gli antichi ornati esterni a merletto d'oro, che si trovano già in codici del secolo XIII, ma è scomparso del tutto l'intreccio dei rami. Colonne e pilastri che sorreggono architravi scolpiti, o sostengono ghirlande intrecciate all'antica, hanno sostituito i fregi tramandati dalla scuola, ed in genere tutti gli ornati, invece di raccogliersi in spire ed in intrecci graziosi ma triti, s'espandono con curve snelle ed ampie, che hanno tutta l'eleganza del Rinascimento.

Il miniatore ha visto fuori di Ferrara ornati ispirati all'antico ed ha voluto imitarli. A Padova ed a Mantova egli, senza dubbio, aveva ammirato le decorazioni neoclassiche di Andrea Mantegna, ed unendone i ricordi ai modelli di Cosimo Tura ha composto il suo nuovo modo d'ornare, che nella miniatura del tempo è una bella novità. Gli elementi di cui sono formati gli ornati della cornice intorno al San Paolo del codice urbinato 18 (cfr. fig. 13) ricordano quelli con cui Cosmè Tura ha decorato il trono della sua figura nella collezione Layard a Venezia, e gli altri fregi che così riccamente contornano le figure degli Evangelisti nel codice urbinato 10 hanno i loro modelli ora nelle pitture del Tura, ora in quelle del Mantegna.

La figura di San Paolo del codice urbinato 18 (vedi fig. 13), di cui parlavo poco fa, ricorda molto quella dello stesso apostolo dipinta dal Tura su quella parte dell'ancona Rovella, che si conserva a Roma nel palazzo Colonna.<sup>1</sup>

Al foglio 114 del libro degli Evangeli (cod. urb. lat. 10) San Luca sta seduto su di una roccia ed alza la penna all'altezza degli occhi per scrutarne l'acutezza prima di porsi a scrivere nel volume che tiene spiegato sulle ginocchia; nello sfondo si stendono prati verdissimi. La cornice è composta di due pilastri marmorei, che sostengono un ricco architrave con fregio scolpito e coronato da una grande conchiglia marmorea a fregi d'oro, posta fra due delfini; le cornici, i capitelli e le basi sono di marmo rosato.

I pilastri poggiano su di un'alta base di marmo carnicino, e su questa il miniatore ha magistralmente dipinto le prime parole dell'Evangelo. Le lettere sono su di una cartella del colore naturale della pergamena, che posata sul marmo rosato dà bellissimo risalto alla iscrizione, di cui le righe sono alternatamente di colore azzurro e dorate. Il grande *Q* iniziale è dipinto a smalto bianco su fondo turchino, ed i candidi svolazzi che si dipartono dal massiccio della lettera hanno forma di foglie e sono ornati qua e là di piccoli fiori rossi o dorati. In basso, davanti alla base, due putti sostengono uno scudo turchino, su cui sta scritto in argento: « *F. Dux* ».

<sup>1</sup> ADOLFO VENTURI, *L'arte emiliana al Burlington fine-arts club di Londra*, in *Archivio storico dell'Arte*, Roma, 1894, pag. 89.



Fig. 10 — FRANCO DE' RUSSI (?). Miniatura nel codice urbinato lat. 10, fol. 20 (Biblioteca Vaticana)  
San Matteo Evangelista



A foglio 175 dello stesso codice un'altra cornice, fors'anche più ricca di questa, recinge la figura di San Giovanni Evangelista (cfr. fig. 11). La cornice è quanto di più fragile possa immaginarsi e contrasta con le rupi aspre che si alzano dietro alla figura del Santo. Due candelabri di vetro, di foggia classica, formati da coppe di vetro bianco e di vetro turchino, ornate di sottili fregi d'oro, s'alzano ai due lati della storia e sostengono una grossa ghirlanda di alloro ornata di nastri e d'una ricca gemma; dietro ai candelabri è un fondo di marmo pavonazzo a vene dorate, e non è a dirsi con quanta maestria sia dipinto lo squisito accordo di colori che si produce col trasparire del marmo violetto attraverso il vetro delle coppe. Di vetro è anche l'iniziale *I*, che, coi suoi fregi violetti e dorati, sta posata su di un marmo pavonazzo ed oro, vicino al quale si stende bianca e tersa, sotto l'oro lucido della iscrizione, la targa con le prime parole dell'Evangelo. Purtroppo non mi è possibile che di accennare pallidamente a questa meraviglia di colore; chi può, svolga le pagine del codice urbinato, ed alla vista degli ornati divini sentirà tutta la bellezza, tutta l'eleganza dell'arte decorativa del nostro Rinascimento.

Come già dissi, esaminando accuratamente le varie forme ornamentali dei candelabri, dei fregi dei pilastri che vediamo nelle cornici del *maestro Pallido*, vi si ritrovano motivi identici a quelli degli affreschi del Mantegna agli Eremitani di Padova. Ed imitatore di Andrea Mantegna, infatti, egli si rivela anche nelle miniature coi rilievi dell'Annunciazione, di Davide e della Pietà di Traiano, scolpiti lungo i ciglioni del Purgatorio (cfr. figg. 8 e 9); anzi, si può dire che per gli ornati egli, più che ai ferraresi, si accosti al Mantegna, pur restando intimamente ferrarese in tutto ciò che è composizione e disegno delle figure. Fra i maestri ferraresi poi, egli, senza dubbio, come Guglielmo Giraldi, deve esser posto coi seguaci di Cosmè Tura. Ho già notato varie somiglianze delle sue figure con quelle del grande pittore; non aggiungerò qui che qualche nuovo esempio che serva a dimostrare ancora meglio ciò che a me pare evidente.

Nella Galleria degli Uffizi si conserva un disegno di Cosmè Tura d'una figura di apostolo leggente, che somiglia talmente alle figure degli Evangelisti, nel codice urbinato 10, che solo per qualche lieve caratteristica si riesce a vedervi una differenza di mano. Nella testa è quella stessa ricerca del vero che si rivela nella costruzione robusta del cranio e nello scorcio ardito; le pieghe sono disegnate con lo stesso artificio e tutta la mossa del corpo è uguale. L'unica differenza sta in un certo quale maggiore arrotondamento delle forme, nelle pitture del miniatore, che riesce meno angoloso e meno acerbo nei contrasti e che sa risolvere i partiti delle pieghe e contropieghe con meno inverosimiglianza di disegno e di chiaroscuro.

Nel dipinto della Madonna con Gesù Cristo morto in grembo, nella Galleria del Museo Civico di Venezia, opera anch'essa di Cosimo, è invece lo sfondo che specialmente richiama le miniature del *maestro Pallido*. Dietro alle figure degli Evangelisti, nel codice urbinato 10, si alzano rocce altissime, che nella miniatura dov'è San Giovanni formano un alto monte scosceso. Ora, chi paragoni la miniatura col dipinto di Venezia non può fare a meno di notare che il monte del miniatore discende in linea diretta da quello di Cosimo. La stessa conformazione delle rocce, composte di tanti massi su per giù rettangolari, che stanno sovrapposti gli uni agli altri come in un muro ciclopico, e la stessa identica forma di tutto il monte, costruito quasi a foggia di spirale e levantesi, dopo un gran masso di base, verso la cima, a scaglioni pianeggianti ed a ripide pareti. E non basta: le piccole figure sparse sul monte, figure d'orientali con alti turbanti e berrettoni conici, sono le stesse; identica è anche la maniera di trattare gli ultimi piani dello sfondo.

Non v'ha dubbio, il *maestro Pallido* è un ferrarese che ha seguito la maniera di Cosimo Tura, e che per gli ornati ha preferito d'accostarsi alla scuola di Padova. Questa affinità coi padovani non può, del resto, maravigliarci, se pensiamo ai rapporti artistici della scuola di Padova con quella di Ferrara, che per questa sono, nei primi tempi, come quelli di figlia verso la madre.



Fig. II — FRANCO DE' RUSSI (?)

Miniatura nel codice urbinato lat. 10, fol. 175 (Biblioteca Vaticana)  
 San Giovanni Evangelista



Nè basta: l'esame attento delle miniature del *maestro Pallido* ci fa accorgere di un'altra influenza artistica ch'egli ha subita. In alcune storie, specialmente in quelle della seconda parte del Purgatorio, sono figure disegnate con una compostezza che contrasta grandemente con quel disegno violento, vivacissimo, che è caratteristico del nostro maestro. Pare che in alcune di queste figure si manifesti l'influenza di un'arte lontana da tutte le scuole del settentrione, di quell'arte umbra del Quattrocento che, tranne poche eccezioni, fu composta e corretta quant'altra mai. Ed è caratteristico di questo comparire d'una nuova influenza, che essa si manifesti, direi quasi d'improvviso in alcune poche storie, con quel carattere di subitanità che hanno le cose fatte lì per lì sotto un'impressione subitanea, tanto che non sono ancora ben fuse con ciò che è abituale all'artista e stridono in un complesso in cui tutto è diverso ed in cui sono state messe quasi a forza.

Questa influenza nuova, ch'io credo umbra, si scorge specialmente nelle figure degli angeli che vegliano alle porte dei gironi del Purgatorio. Le figure un po' rigide, nei camici bianchi, a lunghe pieghe spioventi, senza alcuno di quegli artificiosi lembi e seni così cari al *maestro Pallido*, ricordano i begli angeli di Piero della Francesca, con i quali hanno di comune la dignità e la serietà larga e maestosa, che contrasta alquanto con l'agitarsi nervoso delle altre figure di stile puramente ferrarese.

Ora, dopo questo rapido esame dell'arte del *maestro Pallido*, che riunisce, per così dire, in sé le più squisite qualità di cui possa essere ornato un miniatore, e che alla vivacità e naturalezza ferrarese sa aggiungere pregi di altre scuole, sorge con maggior desiderio la domanda se sia possibile scoprire chi egli possa essere stato. Le mie ricerche m'hanno, se non indicato con assoluta sicurezza il suo nome, almeno posto in grado di fare una congettura, che ha molte probabilità di avvicinarsi al vero. Negli studi della storia della miniatura italiana, una congettura che si basi, almeno in parte, su dati di fatto, è cosa tanto rara, che mi stimo fortunato d'essere arrivato a tanto. Per ora, la certezza assoluta, le designazioni irremovibili non sono di questi studi. Ed ecco quanto ho trovato.

In un elenco della corte del duca Federigo d'Urbino, compilato subito dopo la morte di questi da un certo Susech, « antiquo cortegiano », e pubblicato dal prof. Giovanni Zannoni, secondo il manoscritto contenuto in due redazioni nel codice vaticano urbinato latino 1204,<sup>1</sup> sotto l'indicazione « Maestri miniatori de libri » è menzionato un « *Maestro Franco da ferara con un garzone* ». Questo è l'unico miniatore di cui sia traccia nell'elenco della famiglia della « *felicissima memoria de lo Illmo Sr Duca Federico Duca de Urbino* ».

Ora, di un maestro Franco si trova anche menzione fra i miniatori ferraresi, ed appunto di un maestro Franco de' Russi da Mantova, che compì vari lavori per gli Estensi. Il Cittadella, nei suoi *Documenti*,<sup>2</sup> scrive che « Taddeo Crivelli, che dicesi da Mantova, e Francesco de' Russi, pure mantovano, furono i miniatori della celebre Bibbia estense in due volumi ». Il Campori,<sup>3</sup> nelle sue *Notizie*, nota: « Al tempo del duca Borso, nell'anno 1455, fu stipulata una convenzione fra il camerlengo ducale Galeotto dell'Assassino, Taddeo di Niccolò Crivelli e Franco di Giovanni de' Russi da Mantova, miniatori, dei quali non si conobbe fin qui altra opera fuori di questa ».

Il Campori si estende poi a parlare della parte avuta da questo Franco nel miniare la Bibbia, e finisce con l'abbandonarlo, « poichè nessun cenno ci avvenne di rinvenire di Franco e di opere ulteriormente da lui condotte ».

Lo Zani nella sua *Enciclopedia metodica* (VII, 32, 274) dà il seguente estratto dai *Libri delle spese ducali*: « Cum Tadeo de Crivellis et Francho de Mes. Johanne de Russi da Mantua Adminiatori... comenzando questo dì octo di Luglio dell'anno 1455 »; ed in mar-

<sup>1</sup> GIOVANNI ZANNONI, *Scrittori cortigiani del Montefeltro*. Roma (Estratto dai *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1894, pag. 80).

<sup>2</sup> NAPOLEONE CITTADELLA, *Documenti ed illustra-*

*zioni risguardanti la storia artistica ferrarese*. Ferrara, Taddei, 1868, fig. 175.

<sup>3</sup> G. CAMPORI, *Notizie dei miniatori dei principi estensi*. Modena, Vincenzi, 1872, pag. 7.

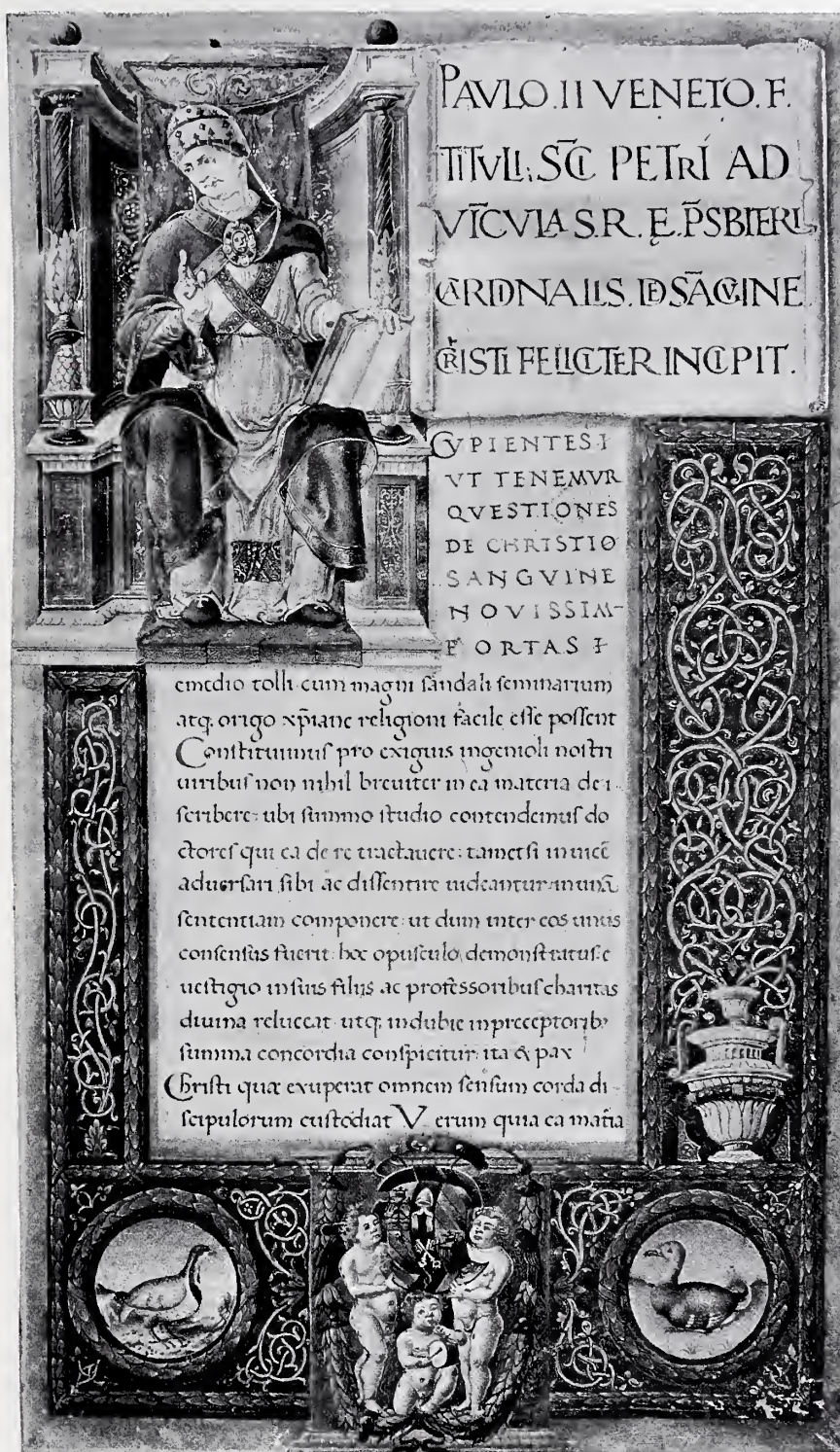


Fig. 12 — FRANCO DE' RUSSI (?)

Miniatura del frontispizio del codice urbinato lat. 151, fol. 6 (Biblioteca Vaticana)

Opere di Sisto IV. Ritratto di Sisto IV



gine: « Ricordo che a dì V de Octobre 1458 la convenzione fu facta con Tadeo et Franco Adminiatori de la Bibbia ».

Da tutto ciò risulta certa una cosa, che un maestro Franco de' Russi miniatore, nativo di Mantova, nel 1455 decorava per il duca di Ferrara, insieme con Taddeo Crivelli, quella Bibbia estense trafugata poi nel 1859 dall'ultimo duca di Modena.

Dopo questa notizia di Franco non si trova quasi più nulla sul suo conto, mentre vi sono ancora notizie di Taddeo Crivelli, il quale continua a lavorare durante tutto il regno di Borso e non abbandona Ferrara per Bologna che dopo la morte del duca.<sup>1</sup> È evidente che Franco de' Russi lasciò la città degli Estensi molto tempo prima, e cioè dopo l'ottobre del 1458, ultima data che rilevasi dal *Libro delle spese ducali*, nè si sa dove egli andasse.

Ora, non mi pare avventato il ravvicinare il maestro miniatore Franco da Ferrara, della « famiglia » del duca Federigo, con Franco de' Russi da Mantova. L'essere egli mantovano e non da Ferrara, come dice il compilatore dell'elenco, non è una difficoltà; ferrarese d'arte e di scuola e proveniente da Ferrara, è naturale che ad Urbino egli fosse creduto e chiamato ferrarese.

Nell'esaminare l'opera dei miniatori dei vari codici miniati urbinati della Vaticana, ho notato che nella Divina Commedia, sino ad un certo punto, le pitture sono di Guglielmo Giralardi e dei suoi allievi, e che poi d'improvviso la mano cambia e l'opera è condotta da quel maestro che per convenzione ho chiamato *Pallido*. Nel libro degli Evangelii (urb. 10) il solo frontispizio è del Giralardi, il resto del *maestro Pallido*; le miniature delle Lettere di San Paolo, poi, e delle Opere di Sisto IV sono tutte del *Pallido*. Tutti questi codici sono ornati ugualmente dello stemma d'Urbino, completo, cioè posteriore al tempo in cui Federigo di Montefeltro fu creato gonfaloniere di Santa Romana Chiesa.

Nell'osservare la maniera del *maestro Pallido* ho notato che egli si risente dell'influsso di tre diverse scuole, della ferrarese, che è per lui la base, della padovana per gli ornamenti, e che finalmente qua e là ha accenni ad un'imitazione delle forme umbre, specialmente della maniera di Piero della Francesca. Quindi perchè non supporre che il maestro Pallido e Franco de' Russi da Mantova ed il maestro Franco da Ferrara, dell'elenco d'Urbino, siano la stessa e identica persona?

Franco de' Russi appunto per la nascita, per la dimora e per l'improvvisa scomparsa da Ferrara, ci porge elementi preziosi per proporre un'ipotesi ragionevole.

Evidentemente le miniature da Federigo d'Urbino furono ordinate a Ferrara ai Giralardi, che, come altri valenti e famosi maestri di minio, avevano certamente l'uso d'intraprendere, con l'aiuto di altri e d'allievi, lavori d'ornamentazione di codici per conto di principi e di signori. In seguito il duca riuscito ad ottenere che dimorasse presso di lui ad Urbino un miniatore, appartenente anch'esso alla scuola celebrata di Ferrara, Franco de' Russi, incaricò questi di continuare l'opera cominciata dai Giralardi.

I vestigi d'influenza della maniera di Piero della Francesca in alcune miniature del *maestro Pallido* si spiegano con la dimora di Franco ad Urbino e sono naturali in lui, che mostra nelle sue meravigliose storie d'avere ingegno svegliato e pronto ad accogliere tutto ciò che di bello gli si presenta.

Credo che la mia ipotesi non spaventerà alcuno e che potrò sperare d'aver posto nella lista di quei minatori ferraresi, dei quali si conosce qualcosa più del nome, anche Franco de' Russi.

Nell'elenco del Susech sta scritto: « Maestro Franco da ferara con un garzone » ed il garzone non manca. Vicino alle figure di Franco, in molte storie, si scorge la mano timida dell'allievo, che non è che l'ombra pallida del maestro, il quale spesso gli dà da dipingere storie già disegnate da lui e talvolta gli affida senz'altro l'illustrazione completa d'un canto.

Ho terminato con ciò la ricerca sui miniatori di quel gruppo di codici urbinati della Vaticana

<sup>1</sup> ADOLFO VENTURI, *La miniatura ferrarese nel secolo XV e il « Decretum Gratiani »*. Estratto da *Le Gallerie nazionali italiane*. Roma, 1899.



Fig. 13 — FRANCO DE' RUSSI (?)

Miniatura nel codice urbinato lat. 18, fol. 1 v. (Biblioteca Vaticana)

Lettere di San Paolo. San Paolo.



decorati da maestri ferraresi. Più fortunato che nell'esame della Bibbia d'Urbino, monumento della scuola di Attavante degli Attavanti, credo d'essere riuscito a connettere nomi di miniatori celebri, quali Guglielmo ed Alessandro Giraldi e Franco de' Russi, con miniature che vanno poste fra le più eccellenti, e spero che un giorno qualche codice ornato voglia confermare le mie indagini facendomi scoprire pitture firmate da questi artefici.

Nell'esame del principale dei quattro codici esaminati, nella Divina Commedia (urb. lat. 365), le miniature antiche non vanno al di là del foglio 172, dove già cominciano a mostrarsi tracce della mano di un pittore del Settecento, che ha poi dipinto ridicolosamente alcune storie già disegnate dai vecchi maestri ed ha poi completato il codice con storie di testa sua. Nell'esame particolareggiato dei vari codici esaminati, che faccio seguire a questo studio, descriverò anche alcune di queste pseudominiature moderne; qui non accennerò che ad una di esse, alla grande storia che serve di frontispizio al Paradiso (foglio 197). In essa nulla v'è di antico, e l'occhio meno esercitato scorge l'abisso che separa questo acquerelletto settecentesco, tutto impastato di pallide rose e d'altre simili tinte incipriate, dalle vive e sane miniature del resto del volume; ebbene, c'è stato chi, stimandosi gran conoscitore di miniature antiche, per dare un saggio della decorazione del celebre Dante vaticano non ha pubblicato che queste incipriature alla Luigi XV.

Faccio seguire ora la descrizione minuta, foglio per foglio, dei quattro codici.

FEDERICO HERMANIN.

## APPENDICE.

### Codice urbinato latino 365. Contiene la Divina Commedia di Dante Alighieri.

Il codice è membranaceo, e consiste di 295 fogli r. e v. A foglio 295 si legge: «Explicit Commedia Dantis Alagherii florentini. Manu Matthiae de contugiis de Vulterris et caetera».

#### INFERNO.

Foglio 1. — *Grande storia miniata da Guglielmo Giraldi.*

Dante, in ampia veste turchina, è in atto di arretrare spaventato davanti alle tre bestie che gli si fanno incontro presso le balze dell'alto monte. Da sinistra gli si accosta Virgilio, vestito d'una lunga veste rossa scarlatta a luci d'oro. Nello sfondo è la «selva selvaggia» con alberi che hanno tronchi dorati e chiome sferiche. Dietro al monte si leva il nuovo sole che indora tutto il cielo e le nubi.

Sul viluppo dei rami della cornice, che recinge la storia, sono tondi maggiori con le seguenti rappresentazioni: Beatrice si presenta a Virgilio, pregandolo di muovere in aiuto del suo diletto; Dante spaventato dal leone e dalla lonza; Dante addormentato.

Nel centro del braccio inferiore della cornice, entro un ricco portico che si apre sulla campagna, un'aquila coronata regge lo stemma d'Urbino completo. Sul cornicione del portico due putti sostengono la Giarrettiera ed un altro corre lungo il coronamento reggendo con la destra una coppella e con la sinistra un ramo d'alloro, due imprese dei Montefeltro.

Sul fregio sta scritto: «Divus Fidericus Urbini | dux illustrissimus | belli fulgur et | pacis et patriae pius pater».

In piccoli tondi ed in losanghe, che s'alternano ai tondi grandi ed ai medaglioni, sono le figure di una lepre, di una scimia, di un cervo, di un pappagallo e di un cardellino. Entro altri le imprese dello struzzo, dell'armellino di Napoli, e poi una bertuccia, una gallina faraona, un'upupa e un coniglio.

Foglio 3 v. — *Miniatura di Alessandro Giraldi (Inf., I, 1-130).*

Dante e Virgilio che gl'indica il «diletto monte».

Foglio 6 v. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi (Inf., I, 1-106).*

La storia è posta entro una cornice in forma di porta, che nel timpano ha, su fondo purpureo, la scritta: « Per me si va... ».

Dante, al braccio di Virgilio, è in atto di passare la soglia, scendendo verso la riva petrosa dello Stige. Sulla palude, Caronte governa la barca, e le ombre dei dannati corrono verso lui. Nello sfondo vedesi la città di Dite.

Foglio 9. — *Miniatura di Alessandro Giralddi (Inf., IV, 82-99).*

Virgilio indica a Dante i savi e i poeti che dimorano nel Limbo. Omero vi è distinto da una grande spada, e il miniatore gli ha posto in capo una specie di tiara assira. Nello sfondo (v. 106-109) è il « nobile castello » e si veggono le figure dei poeti che ne passano il fiumicello di cinta « come terra dura ».

Foglio 12. — *Miniatura del Violaceo I (Inf., V, 4-15).*

Minosse, in forma di demonio negro, con piedi e corna di capro, siede e giudica. Dalle orecchie, dal naso, dalla bocca gli spicciano fiamme. I demoni, che al suo cospetto sorvegliano le anime da giudicarsi, sono in tutto simili a lui. Fra le nubi turchinice del cielo si veggono le anime dei lussuriosi portate dalla bufera.

Foglio 14 v. — *Miniatura di Guglielmo Giralddi (Inf., V, 73-142).*

Dante parla con Paolo e Francesca. La donna è in atto di parlare indicando Paolo e appoggiandosi alla sua spalla in atto amoroso.

Foglio 15. — *Miniatura di Guglielmo Giralddi (Inf., VI, 1-94).*

Cerbera con tre teste di braccio sbrana i golosi. Dante parla con Ciaccio. Fra i giacenti sono molti chercurti. Nello sfondo vedesi la porta dell'Inferno e Virgilio che getta la terra nelle « bramosa canne ».

Foglio 17 v. — *Miniatura del Violaceo I (Inf., VII, 20-33).*

Gli avari e i prodighi che rotolano i grandi massi. I dannati sono curiosamente piccoli a paragone dei poeti.

Foglio 20. — *Miniatura di Guglielmo Giralddi (Inf., VIII, 1-63).*

Dante e Virgilio nella barca di Flegias, che non ha nulla di comune coi demoni visti finora: veste un giustacuore giallo e calze rosse, e guida il legno vogando con un solo remo, alla gondoliera, stando ritto sull'alta poppa. Filippo Argenti s'attacca al bordo della barca, donde Dante lo respinge. Sulla sponda sinistra si erge la torre dei segnali, merlata, a due piani. Dalle troniere spiccano fiamme, fra i merli spiccano gabbie di ferro coi segnali luminosi. Nello sfondo sta infocata la città di Dite, e sui bastioni s'agitano furiosi i demoni. Presso alla porta Dante si rifugia terrorizzato fra le braccia di Virgilio. Flegias se ne torna con la barca vuota.

Foglio 22 v. — *Miniatura di Alessandro Giralddi (Inf., IX, 109-133).*

Interno di Dite. Le arche sono di marmi dai più svariati colori, con alti coperchi. Non apparisce persona all'infuori dei due poeti.

Foglio 25. — *Miniatura di Guglielmo Giralddi (Inf., X, 22-120).*

Dante parla con Farinata, che s'erge sino al petto dal fuoco. Vicino a lui Cavalcante de' Cavalcanti esce dall'arca solo col capo.

Foglio 28. — *Miniatura di Guglielmo Giralddi, con l'aiuto del Violaceo I (Inf., XI, 1-9).*

Il grande sepolcro semichiuso di papa Anastasio II. Dante sta in atto di turarsi il naso per il gran fetore che sale su dal profondo.

Foglio 30 v. — *Miniatura di Guglielmo Giralddi (Inf., XII, 52-139).*

Dante sul dorso di Nesso, che ha il corpo di cavallo grigio, e indossa sul torso umano una leggera veste. Egli ha in capo un turbante bianco. Molto più classicamente centauri sono gli altri che galoppano lungo la riva del Flegetonte saettando i dannati.

Foglio 33. — *Miniatura di Guglielmo Giralddi (Inf., XIII, 1-151).*

La selva dolorosa. Dante rompe il ramo dell'arboscello in cui è rinchiusa l'anima di Pier delle Vigne. Sugli alberi secchi stanno le arpie, che hanno testa di donna bionda, corpo d'uccello di color bigio con ali castagne. Hanno il collo lungo e le zampe dorate. Nello sfondo fuggono attraverso alla selva un uomo e una donna. La luce smorta del cielo tinge di violetto i tronchi delle piante e l'acqua plumbea viene a morire presso i piedi dei poeti.



Foglio 36 — *Miniatura di Guglielmo Giraldi* (*Inf.*, XIV, 1-15).

I violenti, con le carni arrossate e sparse di piccole fiamme che piovono dal cielo, giacciono nell'arena.

Foglio 38 v. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi* (*Inf.*, XV, 16-124).

Dante, triste e a testa china, cammina ascoltando Brunetto Latini che gli parla. Squadre di dannati fuggono sotto il terribile imperversare della furia del fuoco.

Foglio 41. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi* (*Inf.*, XVI, 1-87).

Dante e Virgilio parlano con Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Jacopo Rusticucci, che scontrano sotto il fuoco il peccato d'essere stati violenti contro natura.

Foglio 43 v. — *Miniatura di Alessandro Giraldi* (*Inf.*, XVI, 106-114).

Dante parla con tre usurai che stanno seduti su di uno scoglio. Essi hanno al collo grandi borse, di cui ciascuna porta uno stemma con la figura di un animale. Quello col leone turchino è un Gianfigliazzi, quello coll'oca bianca Ciappo Ebriachi e quello con la scrofa azzurra Reginaldo Scrovigni. Nello sfondo della storia si vede Virgilio che col cordone francescano di Dante fa segno a Gerione, che sbuca su non si capisce bene se dall'acqua o dall'aria.

Foglio 46. — *Miniatura del Violacco II* (*Inf.*, XVII, 79-136).

Gerione che trasporta sul dorso i due poeti, nuotando su di un fiume che si perde lontano fra i monti. Ha testa e torso di vecchio robusto; il resto del corpo è di drago verde, e la coda all'estremità gli si apre con una gran bocca spalancata e armata di acutissimi denti; nessuna traccia sul suo corpo di nodi e di rotelle.

Foglio 46 v. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi, con l'aiuto del Violacco II* (*Inf.*, XVIII, 22-39).

Malebolge. Rappresentazione curiosissima, specialmente per il modo con cui sono raffigurate le schiere dei dannati frustati dai demoni. Sono lunghe superficie di teste, tutte bionde, pigiate le une contro le altre come i ciottoli di un selciato. Fra centinaia di teste bionde se ne contano a mala pena quattro di pelo scuro e tre cherchute. I miniatori hanno posto gran cura nel rappresentare i ponticelli che congiungono una bolgia con l'altra.

Foglio 49. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi* (*Inf.*, XIX, 22-120).

I simoniaci. Dante e Virgilio sono raffigurati in tre momenti distinti: sull'arco del ponticello, dal quale guardano nella bolgia, poi Virgilio che porta Dante in braccio e poi i due poeti vicino agli infelici propagginati. Dante china il capo per sentire le parole di papa Niccolò II.

Foglio 51 v. — *Miniatura di Alessandro Giraldi* (*Inf.*, XIX, 121-133).

I due poeti abbandonano la bolgia dei simoniaci salendo su per i dirupi.

Foglio 52. — *Miniatura di Alessandro Giraldi* (*Inf.*, XX, 1-30).

Gl'indovini. Uomini e donne in lunghe schiere. Hanno tutti il capo stravolto sulle spalle. Su di un alto dirupo stanno Virgilio e Dante. Le figure sono tutte della stessa altezza, le donne tutte bionde.

Foglio 54 v. — *Miniatura del Violacco II* (*Inf.*, XXI, 1-45).

I barattieri. Tre diavoli stanno sul margine del lago di pece e si mostrano vicendevolmente un'anima che caccia fuori il capo per prender aria. I due poeti stanno presso un demonio che getta giù un'anima nella pece.

Foglio 57 v. — *Miniatura del Violacco II* (*Inf.*, XXII, 46-120).

Dante e Virgilio discorrono con un'anima stretta dai demoni. Poco più in là si vede il Navarrese che si getta nella pece.

Foglio 60 v. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi e di Alessandro, che ha dipinto il paese* (*Inf.*, XXIII, 58-126).

Gl'ipocriti nelle gravi cappe. Caifas crocifisso in terra.

Foglio 63 v. — *Miniatura di Alessandro Giraldi, con l'aiuto del Violacco II* (*Inf.*, XXIV, 118-151).

I ladri. I poeti parlano con Vanni Fucci, cui due serpi s'annodano sul ventre; la bolgia si perde all'infinito, tutta sparsa di serpi e di fiamme.

Foglio 66 v. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi* (*Inf.*, XXV, 1-151).

Presso Dante, che sta sbigottito, Agnolo Brunelleschi si tramuta in ramarro; egli ha già mutato il tronco, le cosce e la parte superiore delle braccia. Vanni Fucci alza verso il cielo le mani piegate

in atto sconcio, ma già le serpi punitrici gli si annodano intorno; verso il fondo il centauro Caco galoppa già mezzo mutato in drago.

Foglio 69 v. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi, con l'aiuto del Violaceo II* (*Inf.*, XXVI, 16-63).

I consiglieri fraudolenti. Virgilio, dall'alto di un ponticello, discorre con le anime di Ulisse e di Diomede racchiuse nella fiamma; Dante sta appoggiato alla rupe in atto di gran dolore.

Foglio 72 v. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi* (*Inf.*, XXVII, 1-136).

I poeti discorrono coll'anima di Guido da Montefeltro, che anch'essa sconta il peccato dei consigli fraudolenti entro una fiamma. In questa storia è specialmente bello il paese alpestre, dove alte rupi biancastre disegnano il loro profilo tagliente sul cielo turchino, sparso di nubi bianchissime.

Foglio 75. — *Miniatura di Franco de' Russi (?)* (*Inf.*, XXVIII, 1-142).

I seminatori di discordie. Dinanzi ai poeti stanno i dannati squarciati dalla terribile spada: Maometto si apre il petto, a Pier da Medicina manca il naso, Ali ha la testa fessa, Mosca de' Lamberti leva in alto i moncherini sanguinosi e Bertram dal Bornio tiene il capo «... a guisa di lanterna».

Foglio 78 v. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi, con l'aiuto del Violaceo II* (*Inf.*, XXIX, 40-139).

I falsatori di metalli; gruppo veramente orribile, dove i corpi, spaventosamente piagati, si accavallano l'un l'altro, come vermi.

Foglio 80 v. — *Miniatura del Vicepallido. Disegno di Franco De' Russi (?)* (*Inf.*, XXX, 1-49).

I falsatori di persone. Gianni Schicchi morde Capocchio; sopraggiunge correndo furiosa Mirra.

Foglio 81. — *Miniatura di Franco de' Russi (?)* (*Inf.*, XXX, 49-148).

I falsatori di monete. Maestro Adamo; Sinone percuote col pugno il ventre di maestro Adamo.

Foglio 84. — *Miniatura del Vicepallido* (*Inf.*, XXXI, 10-145).

I tre giganti nel pozzo: Nembrod col corno, Fialte legato; Anteo libero e sciolto solleva i poeti.

Foglio 87. — *Miniatura di Franco de' Russi (?)* (*Inf.*, XXXII, 16-123).

I traditori della patria. Dante è in atto di prendere per la cuticagna Bocca degli Abati. Poco lontano sta confitto nel ghiaccio Buoso da Duera.

Foglio 89 v. — *Miniatura di Alessandro Giraldi, con l'aiuto del Violaceo I* (*Inf.*, XXXIII, 1-90).

Il conte Ugolino sta chino sull'arcivescovo Ruggeri e gli rode il cranio tonsurato. Il miniatore ha posto qui gran cura nel rappresentare la trasparenza del ghiaccio, specialmente presso alle rupi.

Foglio 90. — *Miniatura di Alessandro Giraldi, con l'aiuto del Violaceo I* (*Inf.*, XXXIII, 1-90).

Il conte Ugolino ha levato il capo e discorre coi poeti, ed anche l'arcivescovo Ruggeri li guarda. Il miniatore si è dimenticato che i dannati sono confitti nel ghiaccio, ed ha mosso anche le parti del corpo che non possono essere che immobili.

Foglio 93. — *Miniatura di Franco de' Russi (?)* (*Inf.*, XXXIV, 1-74).

Lucifero sta confitto col corpo peloso nel ghiaccio; la sua testa ha tre facce: una bianca, una rosa, una nera. I due poeti stanno attaccati al pelo e si calano per la fessura, la quale però è raffigurata così stretta che non può dare passaggio a corpo umano.

Foglio 95 v. — *Miniatura del Violaceo I* (*Inf.*, XXXIV, 133-139).

Le orride zampe di Lucifero coi grandi unghioni lucenti spuntano dal pozzo donde escono i due poeti. Si vede la campagna verde; su in cielo risplendono le stelle dorate, e il miniatore vi ha raffigurato, verso destra, uno svolazzo dorato con tre stelle; la costellazione di Venere, e verso il mezzo un pesce d'oro; la costellazione dei pesci, ch'è a «scorta» del «...bel pianeta che ad amar conforta».

#### PURGATORIO.

Foglio 97. — *Miniatura di Guglielmo Giraldi, con l'aiuto del Violaceo II. Nell'iniziale e in alcuni altri particolari sono tracce della mano di Franco de' Russi (?)* (*Purg.*, I, 1-108).

L'iniziale stupenda, di color verde a luci d'oro, è tutta intrecciata d'uno squisito ornato floreale di colore avorio. La parte superiore del foglio è occupata da un grande arco trionfale che ricorda quello del foglio 1 v. È adorno degli stemmi e delle imprese d'Urbino, e reca sul fregio la scritta: «Divus Federicus Urbini Dux. Belli Fulgur et Pacis Auctor Pius Pater Patriae».



Pel vano dell'arco si scorge la campagna e Dante che fa riverenza a Catone, il quale, con la gran barba e la chioma bianca, rivestito d'una veste purpurea a luci d'oro, ha l'apparenza di un patriarca del Vecchio Testamento. Intorno al foglio corre una larga cornice ad ornati floreali, bianchi nel margine interno, turchini su fondo d'oro nell'esterno.

Nella cornice sono medaglioni grandi e piccini. Di questi, uno contiene lo stemma d'Urbino cinto dal collare dell'ermellino, gli altri scene dell'arrivo al Purgatorio dei due poeti, e cioè: Virgilio che coglie i virgulti per cingerne Dante, Virgilio che stende le mani nell'erba bagnata per detergere Dante. Nei tondi minori: lo stemma d'Urbino cinto dalla Giarrettiera, il monogramma del duca Federico, lo struzzo, la coppella, l'ermellino.

Foglio 99 v. — *Miniatura di Alessandro Giraldi* (*Purg.*, I, 130-136).

Virgilio cinge Dante col virgulto. In questa storia è specialmente curiosa la maniera di rappresentare il mare, da cui sorge una gran rupe dorata.

Foglio 100. — *Miniatura di Alessandro Giraldi* (*Purg.*, II, 1-33).

Dante e Virgilio s'intrattengono a parlare con le anime e Catone s'accosta in atto di rimprovero. Verso lo sfondo si vedono di nuovo i due poeti che mirano da lontano appressarsi la barca col nocchiero divino.

Foglio 102 v. — *Miniatura di Franco de' Russi* (?) (*Purg.*, III, 1-63).

Virgilio si muove, triste per il rimbrotto di Catone; Dante gli fa cenno di fermarsi e gl'indica un gruppo d'anime che si appressa.

Foglio 103. — *Miniatura di Franco de' Russi* (?) (*Purg.*, III, 79-145).

Le anime si sono appressate, e le precede Manfredi, che il miniatore ha raffigurato grigio di capelli, non biondo.

Foglio 106. — *Miniatura del Vicepallido* (*Purg.*, III, 67-145).

In basso un gruppo d'anime, più su, varie volte, fra i dirupi si veggono i cappucci dei due poeti.

Foglio 108 v. — *Miniatura di Franco de' Russi* (?) (*Purg.*, IV, 97-139).

Dante e Virgilio si avanzano verso molte anime di neglienti, che stanno sedute lungo le rupi abbracciandosi le gambe con le braccia. Fra esse è Belacqua.

Foglio 109. — *Miniatura di Franco de' Russi* (?) (*Purg.*, V, 43-136).

Molte anime sorprese si fanno attorno a Dante perchè « non luce ». Fra esse sono Jacopo del Cassero, Buonconte e la Pia. Questa storia è la più bella di tutto il codice, per mirabile composizione e per disegno squisito.

Foglio 111 v. — *Miniatura del Vicepallido* (*Purg.*, VI, 58-66).

Dante e Virgilio scorgono Sordello che sta seduto solitario sopra una roccia.

Foglio 112. — *Miniatura del Vicepallido* (*Purg.*, VI, 67-151).

Virgilio abbraccia Sordello. È una cosa povera che manca di disegno e di colore.

Foglio 115. — *Miniatura di Franco de' Russi* (?) (*Purg.*, VII, 1-36).

Sordello abbraccia le ginocchia di Virgilio, che in atto affettuoso gli pone la mano sulla testa.

Foglio 117 v. — *Miniatura del Vicepallido* (*Purg.*, VII, 40-136).

Dante e Virgilio con Sordello, che indica loro le anime sedute nella « valletta amena ».

Foglio 118. — *Miniatura del Vicepallido* (*Purg.*, VIII, 94-108).

Dante e Virgilio riposano fra le anime della « valletta amena ». Da sinistra giunge un serpente che ha il capo biondo chiomato. Due angeli in rosse vesti con spade fiammanti in mano volano alla difesa. Virgilio discorre con Lucia, che è scesa per condurre Dante.

Foglio 120 v. — *Miniatura di Franco de' Russi* (?) (*Purg.*, IX, 1-114).

Sulla sinistra, appena sporgenti col capo al di sopra del ciglione, si veggono Virgilio e Sordello che sostengono il corpo di Dante addormentato, il che è in contraddizione al racconto di Dante, che dice che Lucia (cfr. foglio 118) portò Dante fuori della valletta. Sulla destra della storia Dante sta inginocchiato sul terzo dei tre gradini, e porge la fronte all'angelo, che con la spada vi segna i sette P.

Foglio 121. — *Miniatura di Franco de' Russi* (?) (*Purg.*, IX, 115-145).

Il primo angelo apre ai poeti la porta del Purgatorio; esso richiama alla mente l'arte di Piero della Francesca.

Foglio 124. — *Miniatura di Franco de' Russi (?) (Purg., X, 28-48).*

Dante e Virgilio dinanzi al rilievo con la rappresentazione dell'Annunciazione di Maria Vergine. Questa scoltura, come le seguenti, ha uno spiccato carattere mantegnesco.

Foglio 126 v. — *Miniatura di Franco de' Russi (?) (Purg., X, 49-68).*

Da lungi si scorgono muoversi pel girone i superbi chini sotto il peso dei massi. Sulla parete del monte è il rilievo col trasporto dell'Arca Santa. Il carro è tirato da buoi; a destra ed a sinistra procedono diaconi in dalmatica; l'uno d'essi ha il turibolo, l'altro sostiene una pisside. Avanti all'Arca Davide in atto di danzare, preceduto da veri e autentici frati con tonache e cappucci e tonsure.

Foglio 127. — *Miniatura di Franco de' Russi (?) (Purg., X, 73-96).*

Dante sta chinato per discorrere coi superbi, curvi sotto i gran pesi. Sulla rupe è il rilievo con la « Clemenza di Traiano ».

Foglio 130. — *Miniatura disegnata da Franco de' Russi (?) e dipinta dal suo allievo, il Vicepallido (Purg., X, 98-139).*

I poeti seguitano a camminare coi superbi.

Foglio 132 v. — *Miniatura di Franco de' Russi (?) (Purg., XII, 82-99).*

È stato tolto il primo P dalla fronte di Dante, e l'angiolo fa cenno ai poeti d'entrare nella seconda porta.

Foglio 133. — *Miniatura di Franco de' Russi (?) (Purg., XIII, 43-72).*

I poeti camminano verso sinistra. Lungo la parete del monte sono seduti gl'invidiosi con gli occhi cuciti da ferro filato.

Foglio 136. — *Miniatura di Franco de' Russi (?) (Purg., XIII, 73-154).*

Dante discorre con le ombre degli Invidiosi. Sapia.

Foglio 139. — *Miniatura di Franco de' Russi (?), con l'aiuto del Vicepallido (Purg., XV, 1-42).*

Il terzo angiolo cui si avvicinano i poeti, che nella stessa storia veggonsi poi più in alto, nel girone superiore.

Foglio 142. — *Miniatura disegnata da Franco de' Russi (?) e dipinta dal Vicepallido (Purg., XVI, 1-21).*

Virgilio procede cauto, e Dante, con gli occhi chiusi, lo segue, appoggiandogli le mani sulle spalle; segue Sordello. La storia non ha altro di notevole che il bellissimo colore del cielo notturno fra le rupi, specialmente là dove la gola montana è più stretta e buia.

Foglio 145. — *Miniatura di Franco de' Russi (?) (Purg., XVII, 40-60).*

Ai due poeti apparisce un altro angiolo. In questa miniatura il maestro ha voluto mostrare tutta la sua abilità di coloritore svariato e fine. A nessuno sfuggirà di certo la grande cura con cui egli ha trattato il passaggio da un tono all'altro nelle persone e nel paese. Le mani di Dante e di Virgilio sono veramente maravigliose per correttezza di disegno e finezza di colore. Stranissime sono le rupi con riflessi madreperlacci ed opalini, che paiono come irraggiate da una luce oltremondana.

Foglio 147 v. — *Miniatura del Vicepallido (Purg., XVIII, 76-87).*

Dante e Virgilio riposano: la notte è alta e le stelle risplendono nel profondo turchino del cielo. Dante, stanchissimo, ascolta a mala pena Virgilio che gli parla.

Foglio 148. — *Miniatura del Vicepallido (Purg., XVIII, 88-90).*

I due poeti riposano sempre ancora; dallo sfondo compare una brigata d'anime. È assai curioso il vedere come qui il Vicepallido si è studiato d'imitare il suo maestro Franco, restando però tozzo e sgraziato.

Foglio 151. — *Miniatura del Vicepallido (Purg., XVIII, 139-145, e XIX, 1-72).*

Sulla sinistra della storia Dante e Virgilio dormono; sulla destra incontrano l'angiolo; più in su salgono per l'erta, e Dante si volge a riguardare un'anima che giace bocconi.

Foglio 154. — *Miniatura del Vicepallido (Purg., XIX, 1-145).*

Le anime dei prodighi e degli avari giacciono distese al suolo.

Foglio 157. — *Miniatura disegnata da Franco de' Russi (?) e dipinta dal Vicepallido (Purg., XIX).*

Continuano le anime giacenti. Coi poeti cammina Stazio.

Foglio 159 v. — *Miniatura del Vicepallido (Purg., XXI, 10-136).*

Dante e Virgilio in atto di salutare l'ombra di Stazio.

Foglio 160. — *Miniatura del Vicepallido (Purg., XXII, 130-154).*



Presso la rupe del ciglione s'alza un albero carico di grossi frutti, l'albero mistico; da una fessura dello scoglio cade sulle fronde un getto d'acqua.

Foglio 163. — *Miniatura del Vicepallido* (*Purg.*, XXIII, 20-133).

Le anime che purgano il peccato della gola. Dante parla con una di esse, che è Forese Donati.

Foglio 165 v. — *Miniatura disegnata da Franco de' Russi (?) e dipinta dal Vicepallido* (*Purg.*, XXIV, 100-135).

Nel mezzo della storia è il secondo albero mistico carico di frutti, e intorno ad esso alzano le braccia in atto di desiderio le anime dei golosi, fra le quali notasi un pontefice, nudo del tutto, con la tiara in capo; questi è Martino IV.

Foglio 166. — *Miniatura del Vicepallido* (*Purg.*, XXIV, 136-154).

Il quarto angelo indica ai poeti la via. Il miniatore, impressionato dalle parole di Dante:

E giammai non si videro in fornace  
Vetri o metalli sì lucenti e rossi,

pare che abbia smarrita la ragione, e come pazzo butta giù tutti i colori che gli capitano sotto al pennello: fa le rupi rosse, gialle, violette, coi sentieri gialli-oro.

Foglio 169. — *Miniatura del Vicepallido* (*Purg.*, XXV).

Salita al settimo girone.

Foglio 171.

È questa la prima storia in cui comincia a mostrarsi la mano di uno degli imbrattacarte del Settecento, che hanno presunto di compiere l'opera meravigliosa dei miniatori ferraresi. Il disegno è qui ancora antico, il colore moderno. Tutto l'insieme è talmente povero, che non merita la pena di descriverlo.

E con questa miniatura si può dire che termini la parte interessante del libro, perchè le storie che seguono, tranne qualcuna che ancora mostra qualche traccia d'antico, non sono osservabili che per una cosa, per porle a paragone con le antiche e per osservare a quale punto di degradazione abbia potuto giungere un'arte nobilissima.

I fregi che contornano le storie durano invece ancora con una certa persistenza. Sino al foglio 192 dura l'oro antico; dal 192 al 200 è ancora antico il disegno degli ornati; poi tutto finisce e non restano che le ridicole storie del *Paradiso*, con frate Sole e monna Luna d'oro e d'argento, con naso, occhi, orecchie e bocca, e popolati da una folla di minuscoli cavalierini e di dame lillipuziane, vestiti come i personaggi classici dei melodrammi di Pietro Metastasio.

A foglio 224 è una storia antica dipinta da un debole miniatore fiorentino: Beatrice e Dante fra un cerchio di beati. L'oro anche è antico, e chi vuol convincersi della differenza dell'oro antico da quello posteriore lo paragoni coi fregi delle storie vicine e con quello del frontispizio del *Paradiso*, foglio 197, frontispizio di cipria e di pomata, che il padre Beissel ha avuto la gran bontà di pubblicare come miniatura interessante di questo codice, attribuendola a Giulio Clovio.<sup>1</sup>

Foglio 295. — *Ultimo del codice*.

Vi è la seguente iscrizione: « Explicit comoedia Dantis Alagherii florentini manu Matthiae de Contugiis de Vulterris et caetera ».

#### Codice urbinato latino 10.

Il codice è membranaceo, e consiste di 242 fogli r. e v. Contiene i quattro Evangelii. A foglio 1 si legge: « Liber quatuor Evangeliorum. Canones Ammonii et Eusebii ». A foglio 242 si legge: « Explecuunt capitula lectionum Evangelii anni. circuli. laus Deo. — Manu Matthiae domini herculani de Contugiis de Vulterris et coetera ». Il codice proviene dalla Biblioteca d'Urbino.

Foglio 10. — *Miniatura di Guglielmo Giraldis*.

Grande cornice ornata. È un lavoro finissimo, col solito intreccio di rami e con trine d'oro che vincono per delicatezza qualsiasi paragone. Si noti che di tutte le cornici ornamentali di questo codice

<sup>1</sup> STEPHAN BEISSEL, *Vaticanische Miniaturen*. Friburgo in B. Herder, 1893, lav. XXVII, pag. 48.

questa è l'unica che abbia il tradizionale ornato a rami intrecciati, nelle altre si manifesta una tendenza tutta nuova, che preferisce fregi di carattere architettonico.

Nella larga cornice si veggono incastonati medaglioni grandi e piccoli; in questi sono dipinte una lepre e una scimia, in quelli motti ed emblemi d'Urbino, fra cui il ramo d'alloro, la coppella, lo struzzo, l'armellino di Napoli. Nell'interno dell'iniziale *P* è raffigurato San Girolamo che studia nella sua cella. La piccola miniatura, oltre che per l'arte, in cui si manifesta tutta la maestria di Guglielmo Giraldi, è interessante per la cura minuziosa con cui vi sono rappresentati i mobili e i vari oggetti dello studio: leggio, libri, scaffali, orologio a polvere ed altre minuzie.

Foglio 19 v.

L'ornato dell'*Incipit* è interessante perchè è composto di foglie che conservano ancora tutto il carattere arcaico dei fogliami ornamentali usati dai miniatori del secolo XIV.

Foglio 20. — *Miniatura di Franco de' Russi (?)*.

San Matteo coll'angelo. L'Evangelista, uomo robusto, siede su di un ceppo. In questa figura Franco si mostra nella sua forma migliore, specialmente come coloritore: le rocce d'apparenza madreporica sono le stesse che abbiamo già osservato al foglio 145 del codice urbinato latino 365, dove è una miniatura dello stesso maestro.

Per la forza con cui sono disegnati i muscoli e per la smaltata superficie del colore, questo San Matteo può paragonarsi alla figura di Lucifero (Cod. urb. lat. 365, foglio 93).

Foglio 74. — *Miniatura disegnata da Franco de' Russi (?) e colorata dal Vicepallido*.

San Marco Evangelista, accompagnato dal leone alato, siede su di una roccia. Egli scrive in un volume che ha disteso sulle ginocchia. Ha forme robustissime, ed i piedi hanno pieghe e rigonfi quali non si trovano che in vecchi contadini. La colorazione del Vicepallido ha in più d'un punto sciupato tutto e fatto sparire il disegno originale. Mentre nelle miniature, che vedremo fra poco, dipinte da Franco, gli sfondi sono curati con grande amore e le cornici sono maravigliose per ricchezza e bellezza d'ornati, qui lo sfondo non è che un cielo d'un turchino opaco su cui si levano due magri alberetti. La cornice non è che una fascia turchina anch'essa, cinta di un fregio a fioretti bianchi.

Foglio 114. — *Miniatura di Franco de' Russi (?)*.

San Luca vestito d'una tunica di seta del colore della centrifoglie, riccamente adorna di ricami d'oro sul petto, ai polsi e all'attaccatura delle spalle. La tunica è foderata di verde. Sopra tutto il Santo veste un manto di teletta d'oro, foderato di turchino. In testa ha un turbante fatto d'un velo bianco avvolto intorno a una berretta rossa trapunta d'oro. Come tutte le figure di Franco, San Luca è nerboruto e la sua pelle giallastra ha ombre verdi; purtroppo la faccia è molto guasta. Siede su di una roccia, e mentre con la sinistra tiene disteso sulle ginocchia un volume, alza con la destra la penna all'altezza degli occhi. Sta, insomma, nella positura di chi, assorto in un profondo pensiero, si fermi come incantato a contemplare un punto qualsiasi.

Lo sfondo è forse dipinto dal Vicepallido. Vi sono castelli su rupi fantastiche, che hanno forma di becco d'uccello, e prati verdissimi, e alberi con la chioma a luci d'oro. Di qua e di là dalla storia s'alzano due pilastri marmorei che sorreggono un ricco architrave che ha il fregio scolpito a mascheroni e il coronamento ornato d'un conchiglione e di due delfini. Non mi fermo più oltre su questa maravigliosa cornice, avendo già tentato di descriverla nello studio che precede.

Foglio 175. — *Miniatura di Franco de' Russi (?)*.

La figura di San Giovanni, il paese, la cornice, tutto è qui del maestro, che vi ha fatto, si può dire, il suo capolavoro. Purtroppo un imbrattacarte ha ripassato in varie parti la figura principale, togliendo al colore quella superficie levigata che è una delle maggiori bellezze delle miniature di Franco de' Russi (?) e di Guglielmo Giraldi.

Il Santo sta seduto vicino all'aquila, alle falde d'un alto monte scosceso. La sua veste è di colore rosso fuoco foderata di turchino, la sottoveste è di lama d'oro. Egli china il capo pensoso e scrive su di un volume, appoggiato al ginocchio sinistro. Il monte dirupato, che ho già paragonato a quello che si erge dietro alla figura della Vergine col Cristo morto nel quadro di Cosmè Tura del Museo Civico di Venezia, ha le rupi a luci d'oro là dov'è in ombra, madreperlancee dal lato che guarda il mare. È dirupato nel basso, ed a mezza altezza comincia a distendersi in pratelli verdi. Due Orientali, con alti



berrettoni alla turchesca e con grandi scimitarre al fianco, discorrono accennando al cielo, dove appaiono i segni dell'Apocalisse; presso di loro sale l'erta un soldato con elmo, lancia e scudo. Due cavalieri scendono a gran corsa.

Sopra uno sprone del monte è una chiesa con campanile altissimo; a mezza costa una cappella e un edificio circolare a forma di battistero; sulla cima altissima un gran castello con torri, bertesche e ponte levatoio.

La cornice, ch'io ho già descritta nello *studio*, è composta di due candelabri d'oro che sostengono una corona. Ogni parola è povera per dare un'idea anche pallida dello stupendo effetto dei colori di questo capolavoro. Alla bellezza della storia contribuisce anche lo sfondo di paese, luminoso ed aereo. Città marittime con torri e guglie e galere che a gonfie vele solcano le acque. Su nel cielo i sette candelabri d'oro apocalittici, comparsi a Giovanni veggente nell'isola di Patmos.

#### Codice urbinato latino 18.

Il codice è membranaceo, e consiste di carte 295. Proviene dalla Biblioteca d'Urbino, ma è antico, giacchè è scritto in caratteri gotici francesi del secolo XIV ed è ornato di povere iniziali figurate, pure di quel tempo. Venuto in possesso del duca d'Urbino, questi vi fece dipingere la miniatura, di cui parlerò ora, a foglio IV, ed il suo stemma a foglio 2.

Il codice contiene le lettere di San Paolo coll'esposizione di Pietro Lombardo.

A foglio 1 si legge, in caratteri della fine del secolo XV: « Petri Lombardi Episcopi Parisiensis, qui vulgo dicitur Magister Sententiarum: Expositio in Epistolas Divi Pauli ».

È da notarsi altresì che il codice conserva ancora la legatura originaria della Biblioteca d'Urbino, ricoperta d'un finissimo velluto verde controtagliato.

L'unica miniatura importante per il mio studio è quella al foglio 1 v. Vi è raffigurato l'apostolo San Paolo che sta ritto sotto un arco, leggendo in un ricco volume che sorregge con la mano sinistra, mentre la destra sta stesa lungo lo spadone.

Il disegno di questa bella e grandiosa figura è certamente di Franco de' Russi (?), il quale in nessun'altra delle storie, che ho esaminato sinora, si mostra così fedele scolaro di Cosimo Tura, come qui, dove, chi non avesse visto altre figure del miniatore, potrebbe a buon diritto credere di aver sotto agli occhi un disegno del grande pittore ferrarese.

La barba a riccioli minuti e spessi, il naso camuso, le labbra tumide e con quella cert'aria di disgusto, gli occhi con le grosse palpebre e gli zigomi sporgenti, tutto vi è cosmesco. Cosmesco è anche il modo di disegnare le pieghe dell'ampio manto, che sono disposte con una cura ed una sapienza ammirabili, cosmesca è tutta quell'esagerata espressione dei muscoli e delle giunture nelle mani e nei piedi.

Per convincersi di quanto ho detto qui, basta paragonare questo San Paolo a quello dipinto dal Tura su quella parte dell'ancona Roverella, che si conserva a palazzo Colonna in Roma.

Il colore della figura però purtroppo non è nè di Franco (?) nè di Cosmè. Quel fare filaccioso, senza smalto, rivela la mano di un allievo, probabilmente di quel Violaceo I, che abbiamo visto così spesso al fianco di Franco de' Russi (?).

#### Codice urbinato latino 151.

Codice membranaceo di fogli 151. Contiene alcuni trattati scritti da Sisto IV quand'era cardinale di San Pietro in Vincoli. A foglio 1 è l'iscrizione: « Francisci cardinalis Sancti Petri ad Vinculas qui postea fuit Sixtus IV Tractatus... ». Ed i trattati sono: « De Sanguine Christi » (foglio 6), « De Potentia Dei » (foglio 132), « De futuris contingentibus » (foglio 148).

A foglio 5 v. è dipinta la giarrettiera, che contiene un tondo in cui è scritto: « In hoc ornatissimo codice continentur tractatus sive libri in circumpictis circulis annotati ». In cinque piccoli tondi posti attorno al tondo maggiore sono infatti i titoli dei trattati ed alcune imprese d'Urbino.

A foglio 6 è il vero frontispizio del codice, composto d'un gran fregio che recinge tutta la pagina; fregio decorato di tondi con figure d'animali e dello stemma d'Urbino, sorretto da tre putti. Nell'angolo superiore sinistro della cornice è un riquadro che contiene l'immagine di papa Sisto IV.

Il pontefice è in trono, in atto di benedire con la mano destra inguantata, mentre la sinistra tiene aperto un libro. Indossa un ricco piviale turchino trapunto d'oro e foderato di rosso, appuntato sul petto con una fibbia gemmata. Ha la cotta bianca, il pallio rosso; il capo ha cinto d'una tiara bianca con corone auree. Il trono è marmoreo, in forma di cattedra, coperto d'un tetto dorato. Come nella cornice a foglio 114 del codice urb. lat. 10, il marmo è alternativamente bianco e paonazzo, ageminato d'oro, e s'accorda molto bene coi colori vivi delle vesti del pontefice e con la cortina verde che foderà il dossale del trono. Il viso del pontefice è pallido, i muscoli del volto e delle mani sono espressi con straordinario vigore, come nel San Paolo del codice urb. lat. 18. Le pieghe del camice hanno riflessi cangianti madreperlaci. Tutto insomma concorda per far ritenere che anche questa figura sia disegnata e dipinta da Franco de' Russi (?); poichè colori e disegno e composizione corrispondono alle altre sue miniature che abbiamo visto negli altri codici urbinati della Biblioteca Vaticana.

FEDERICO HERMANIN.



# LA PITTURA PARMIGIANA

NEL SECOLO XV

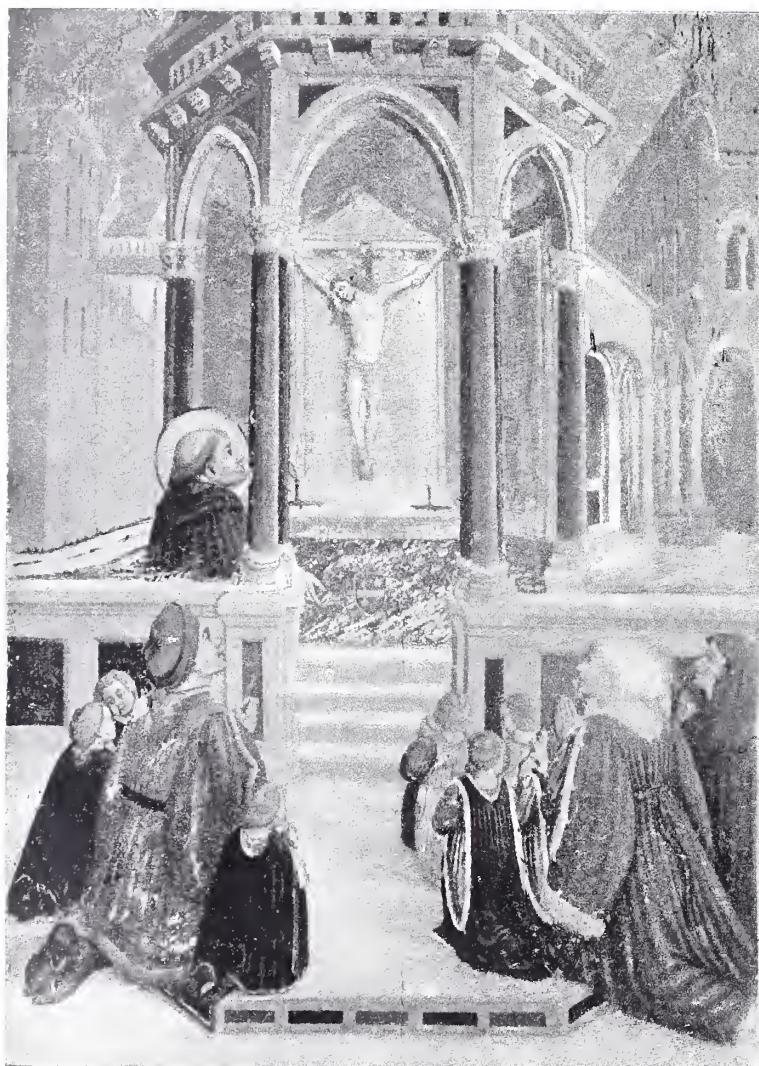


Fig. 1 — JACOPO LOSCHI. Il Crocifisso parla a San Pietro martire  
Pinacoteca di Parma

trovandosi a Colorno, « presso S. A. R. l'Infante Duca di Parma », alcune tavole in legno

NELLA cronaca modenese dello Spaccini <sup>1</sup> è parola di *Andrea Campani eccellente maestro d'intagli*, che dal Tiraboschi <sup>2</sup> fu supposto pittore, perchè altri suoi pari adoprano la raspa e il pennello, ed anche perchè parve necessario a quello storiografo di indicar qualche nome a schiarimento di quanto scrisse il Vasari circa le opere di *sconosciuti maestri modenesi*. L'associazione delle parole dello Spaccini e del Vasari era assai strana, e il Tiraboschi, per farla, dovette ragionare così: il Vasari parla di belle tavole dipinte da maestri modenesi, a mezzo il Quattrocento, nell'altar maggiore di San Domenico e nelle cappelle di questa chiesa in Modena. Ora, il passo del Vasari fu riportato dal Vedriani <sup>3</sup> con la aggiunta seguente: che la tavola da quello ammirata in San Domenico non si trovava più sull'altar maggiore, bensì nel coro della chiesa; e che altre tavole d'una cappella rappresentavano i Santi Tommaso, Pietro Martire e Vincenzo Ferreri, *inquadrate tutte delle azioni e miracoli suoi*. Quindi,

<sup>1</sup> Cronaca manoscritta nell'Archivio municipale di Modena, 1786.

<sup>2</sup> *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti*.

<sup>3</sup> *Raccolta de' pittori, scultori et architetti moderni più celebri*. Modena, 1662.



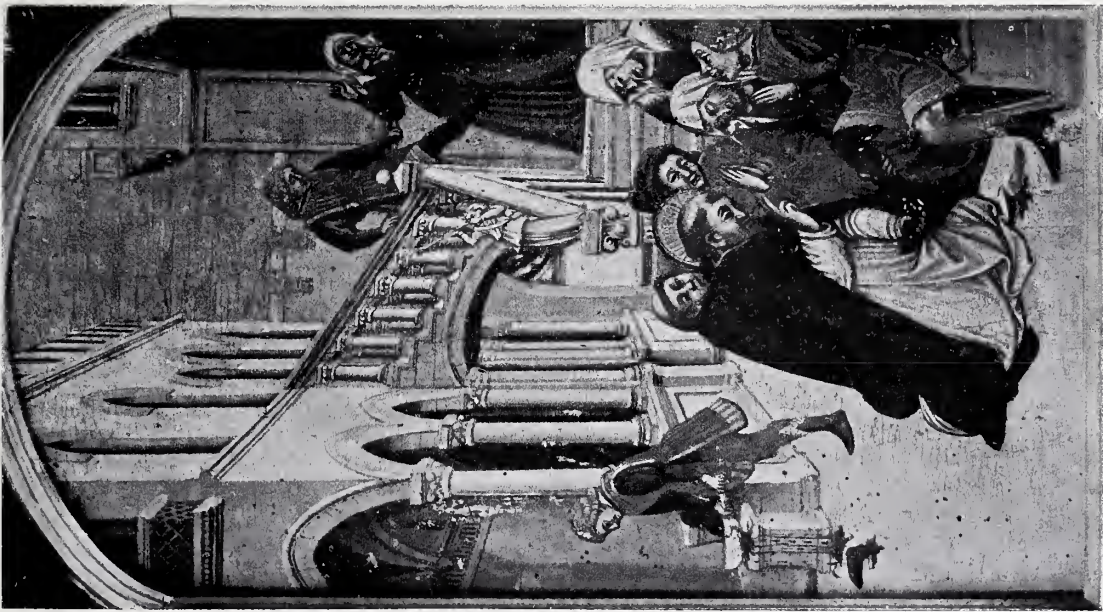


Fig. 2 — JACOPO TOSCHI. San Pietro martire risana il  
giovine che si era amputato il piede col quale venne  
offesa la propria madre. Pinacoteca di Parma

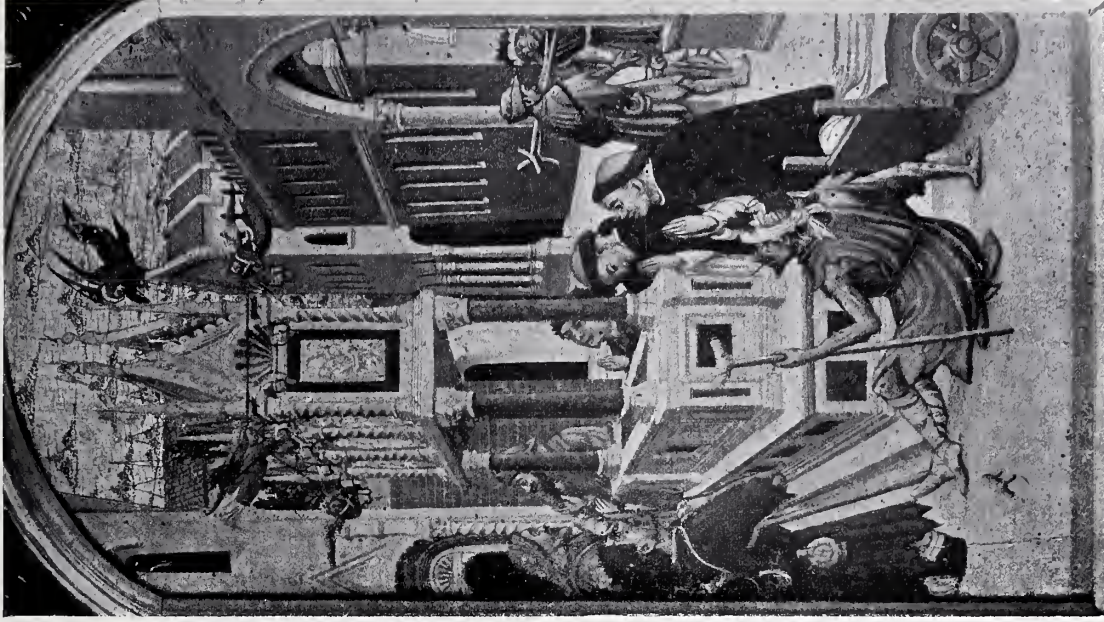


Fig. 3 — JACOPO TOSCHI  
Gli angeli accendono i lumi al sepolcro di San Pietro martire  
Guarigione di alcuni rattiatti



rappresentanti la storia di San Pietro Martire, e rilevandosi in esse la marca di un'A e un C, Andrea Campani, l'eccellente intagliatore ricordato dallo Spaccini, ne era l'autore.

Come mai l'erudito abate Girolamo Tiraboschi non si chiese se proprio le tavole di San Domenico di Modena migrassero a Colorno? e corrispondessero col breve cenno datone dal Vedriani? Lo stemma dei Sanseverino di Parma (fascia d'oro in campo azzurro con quattro rosette o stelle, una rossa ed una bianca al di sopra, una bianca e un'altra rossa al di sotto), che si vede sopra una delle tavolette (fig. 1), fa subito escludere la provenienza modenese. Il Tiraboschi, che fondava tutta la sua ipotesi sulla spiegazione del monogramma con l'A e il C, si levò d'impiccio con le parole: « quelle antiche tavole che prima erano in questa chiesa di San Domenico, dovettero esser rimosse all'occasione della nuova fabbrica di essa, e sono ora in Colorno... ». Evidentemente gli bastò che le tavole rappresentassero la vita e i miracoli di San Pietro Martire, e senza pensare che nel quadro non c'è posto alcuno per gli altri Santi Tommaso e Vincenzo Ferreri ricordati dal Vedriani, ardì di assegnarvi il nome dell'intagliatore Andrea Campani, perchè al monogramma composto di A e C non si poteva adattare altro nome a lui noto di pittor modenese. Conviene considerare tuttavia che il monogramma sormontato da una crocetta è segno dell'appartenenza della pala d'altare a un monastero, o dall'autorità ecclesiastica che la commise. Può leggersi con verosimiglianza: ABAS CHARTVSIAE, e tanto più che, secondo quanto è a cognizione di studiosi parmigiani, il quadro della Certosa presso Parma dovette esser trasportato a Colorno, donde in tempi recenti fu tolto per adornarne la Galleria di Parma. Si deve dunque cancellare da esso il nome dell'ipotetico pittore Andrea Campani, e non esser distratti nel giudicarlo così da vederci i caratteri d'un intagliatore, solo perchè l'ipotetico pittore sarebbe stato, secondo il Tiraboschi, una stessa persona con lo sconosciuto intagliatore e con l'ignoto autore di tavole di cui era ignota la sorte.

Il quadro di San Pietro Martire nel mezzo, attorniato da tavolette con le rappresentazioni della vita e de' miracoli suoi (fig. 1-5), è senza dubbio di pittore parmigiano del secolo XV. Quasi tutti i resti pittorici di quel tempo, in Parma, hanno evidenti rapporti di stile con il dipinto supposto del Campani. Le due cappelle del duomo, tanto quella de' Valeri, conti di Baganzola, quanto l'altra del Comune, <sup>1</sup> appartengono allo stesso pittore e a' suoi cooperatori: vi si vedono le stesse figure dalle facce tonde, schiacciate, come rispecchiate in un vetro convesso; teste virili con barba bipartita a coda di rondine, profili con grosso naso aquilino, tondi zigomi, occhi con iride dilatata, mento sporgente e arrotondato, contorni segnati di nero; i corpi grassi, insaccati; i cavalli che sembrano di gomma; le architetture gotiche con cornici di marmo rosso veronese.

La cappella de' Valeri fu principiata dal conte Cristoforo verso il 1460, continuata e compiuta dal figlio Andrea, investito da Filippo Maria Visconti del feudo di Baganzola. « Può dirsi — osserva Enrico Scarabelli — proprio di Andrea l'ordinazione di tutto ciò che vi rimaneva da eseguire in fatto di abbellimenti ». <sup>2</sup> Che le pitture siano state eseguite poco dopo il 1460 ne persuadono le date graffite in altri affreschi del duomo di Parma, aventi con il nostro dipinto e le due cappelle una relazione evidentissima, intendo quelli della cappella nella confessione, detta de' Ravacaldi e de' Canonici, con le istorie della vita della Vergine: la data più antica è il MCCCCLX. Inoltre ne persuadono i costumi delle figure, corrispondenti a quelli che furono potentemente ritratti in medaglie e in dipinti dal Pisanello, così che alla scuola di questo grande maestro e in genere alla scuola veronese, non alla parmense cui appartiene, fu attribuita una predella, con rappresentazione ancora inesplicata di santo anacoreta, esistente nella Galleria Estense di Modena.

Altri resti pittorici di Parma si connettono per forma al dipinto della Pinacoteca e agli

<sup>1</sup> Le leggende della cappella comunale sono state spiegate e pubblicate dal Lopez, nel *Battistero di Parma*, in nota a' suoi preliminari (pag. 57 e 90).

<sup>2</sup> *Sanuario de' Valeri conti di Baganzola nella Basilica Cattedrale di Parma* (nel *Parmigiano istruito nelle cose della sua patria*, 1840, anno III).



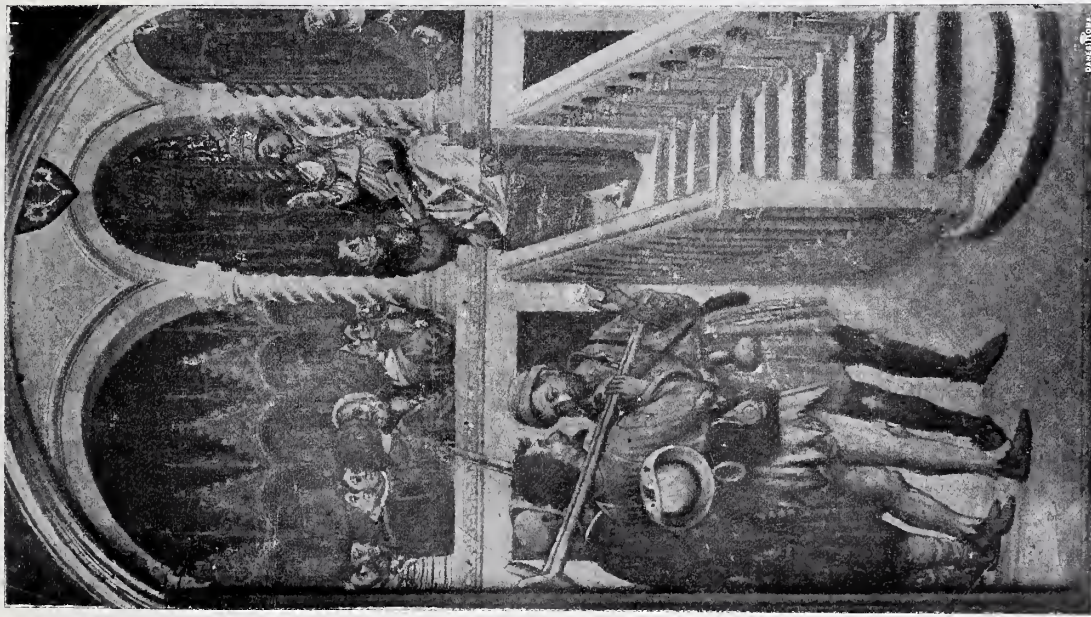


Fig. 4 — JACOPO LOSCHI. Canonizzazione di San Pietro martire fatta da Innocenzo IV in Venezia  
Pinacoteca di Parma

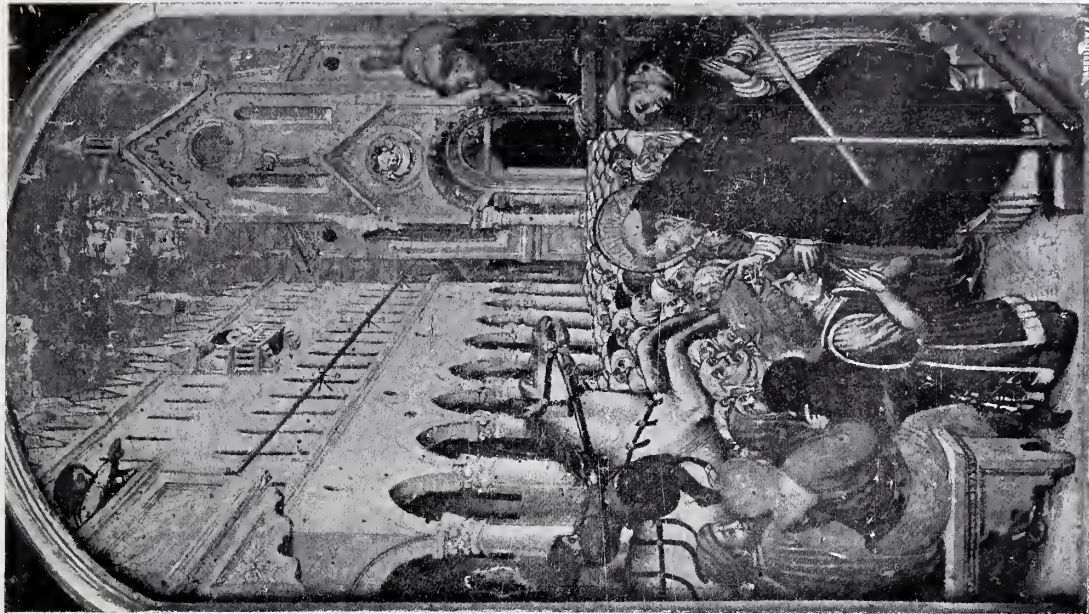


Fig. 5 — JACOPO LOSCHI. San Pietro martire restituisce la favella ad un muto e salva da un cavallo furioso il popolo fiorentino. Pinacoteca di Parma



affreschi delle due cappelle della cattedrale: un *ex-voto* in San Girolamo, oratorio fondato dai Valeri; una tavola della Pinacoteca (n. 55), designata come di scuola veronese; un'altra nella stessa Galleria (n. 53), indicata incertamente come di Jacopo Loschi; gli affreschi con



Figg. 6 e 7 — Piastrelle maiolicate. Museo archeologico di Parma

le storie della vita della Vergine nella chiesa del Carmine; le piastrelle maiolicate del Museo Archeologico (fig. 6 e 7).

Il pittore del quadro di San Pietro Martire ha il suo precursore a Parma nel maestro della cappella Rusconi del duomo, meglio disegnato e con qualche gotica reminiscenza, meno convenzionale e più solido. E in un *ex-voto*, nell'abside del duomo stesso, vi è una Madonna col Bambino in un trono gotico, con colorito smaltato e senza i lineamenti contornati di nero: affresco che sembra antico prototipo dei dipinti del maestro del San Pietro Martire.

La irradiazione dell'arte di questo maestro nelle chiese di Parma e gli addentellati di essa con quella precedente, che ancora resta a testimoniare del carattere dell'arte parmigiana nel secolo XV, ci fa pensare di trovarci innanzi a saggi della figliazione pittorica ricordata dagli storiografi parmigiani. Menzionano essi Bartolomeo dei Grossi, maestro di Jacopo Loschi, a cui diede in moglie sua figlia Lucrezia. Alcuni strumenti tra il 1457 e il 1459 parlano del Grossi; nel 1462 egli col genero Loschi dipinse in una cappella grande di San Francesco;

nel 1464 morì. Il Loschi continuò nell'arte, e nel 1471 segnò una tavola della Pinacoteca con la scritta:

OPVS IACOBI DE LVSCHIS DE PARMA M<sup>o</sup>CCCC<sup>o</sup>LXXI.DIE.XVI.JVNII.

nel 1484 dipinse un gonfalone per il monastero di San Giovanni Evangelista e una pala d'altare per San Benedetto.<sup>1</sup>

Il tempo in cui fiorirono Bartolomeo Grossi e Jacopo Loschi è quello delle pitture a cui abbiamo accennato; ma la pittura della cappella dei Valeri, adorna parecchi anni dopo il 1464, dovette essere opera esclusiva di Jacopo Loschi. Si noti che tra i conti Valeri, committenti della cappella, e le famiglie dei Grossi e dei Loschi corsero intrinseche relazioni; e Jacopo Loschi medesimo si scrive nei libri battesimali del Battistero di Parma come padrino, alli 7 di marzo 1459, di una figlia di Jacopo Valeri, nipote di Cristoforo, fondatore della cappella del Duomo. A Jacopo Loschi toccò quindi di continuarla e di compierla; e a lui, presto dipintore, furono affidate molte opere per le chiese e i conventi parmigiani. Ne fa fede anche il carattere dell'arte di suo figlio Bernardino, che ripeté i tipi e le forme paterne derivate da quelle di Bartolomeo de' Grossi, nel castello dei Pio a Carpi. Sempre quelle teste tonde, dai lineamenti schiacciati, dalle iridi nere e dilatate!

Il frescante della cappella Valeri è dunque il pittore del San Pietro Martire: Jacopo Loschi è il suo nome!

ADOLFO VENTURI.

---

<sup>1</sup> *Storia della città di Parma*, continuata da ANGELO PEZZANA. I. Parma, 1837 (pag. 22 e 23 dell'Appendice).



# ARTE CONTEMPORANEA

ADOLFO APOLLONI.



ADOLFO APOLLONI. — Frammento di fontana

grandi ispirazioni. Nato per l'arte, alla quale lo traeva un felice istinto, cresciuto fra la conversazione di scultori e di pittori, iniziato allo studio del disegno dal Bompiani, incoraggiato

FU già notato che l'ambiente stesso dirige in Roma l'arte verso le forme dei classici, per le tradizioni del passato e per quella dei migliori artisti italiani che, in epoche meno remote, v'iniziarono col classicismo un cammino divenuto poi fortunatissimo. Grandezza di avvenimenti, rilievo di figure, maestà di linee, risorse impareggiabili di coloriti sono ragioni più che sufficienti per richiamare l'attenzione della grande arte, degli artisti insigni sopra il tempo, sopra l'ambiente di Roma. E a Roma, nei secoli, l'arte ha rinnovato le sue forme auguste, ascoltando quasi inconsciamente la voce fascinatrice che emana dalle reliquie del passato e dalla maestà della storia, e abituandosi insensibilmente allo sforzo necessario per adattare i soggetti nuovi al grande sfondo delle terme, dei portici, degli archi trionfali e della tragica solitudine della campagna desolata. La pittura che, quando non vuole trasformarsi in scienza archeologica diretta a rendere puramente l'ambiente materiale, ha bisogno di trovare nel passato un'eco della propria mente per far cosa viva e bella, era più adatta a subire qui gli allettamenti di un falso genere messo di moda dal commercio artistico; ma la scultura, arte sovra tutto di forma, ricorrendo al passato greco e romano, vi ritrova il trionfo della bellezza forte e gentile, e può sempre sentirvisi, e vi si sente anche ora, ispirata.

Quella di Adolfo Apolloni è tra le nature artistiche più notevoli che abbia prodotto questa Roma delle grandi memorie e delle



Interno dello studio di Adolfo Apolloni





ADOLFO APOLLONI. — L'angelo della Pace  
Particolare del monumento sepolcrale della baronessa Meyer

panche del liceo, fra l'orazione *pro Archia* e una figura di sillogismo, disegnando, magari su la copertina della grammatica greca, la caricatura del professore e l'avvenimento del giorno.

Ma, ad ogni modo, il giovane ingegnere era pur divenuto scultore, e poichè si era fatto da sè, per germinazione spontanea, intese che gli antichi erano giunti all'eccellenza in quanto avevano derivato le loro ispirazioni dalla vergine sorgente del vero.

Questo adunque era di comune fra il suo ideale e quello dei maestri che avevano riempito il mondo di capolavori: il desiderio di attingere alle pure fonti della natura. L'effetto di quel tentativo poco importava; bisognava vedere, bisognava osservare, bisognava studiare la vita in tutte le sue forme più varie e nelle sue molteplici espressioni. Così l'Apolloni imprese i suoi viaggi in Francia, in Inghilterra e negli Stati Uniti d'America, in quelle regioni lontane, dove, in una febbre intensa di tutte le attività, l'uomo sembra trovare sempre nuovi orizzonti e mezzi sconosciuti alla propria energia.

dal Guglielmi, al quale rubava tra una visita e l'altra le cognizioni tecniche, e dall'Amici, il notissimo frequentatore del caffè Greco, Adolfo Apolloni si è fatto scultore.

Chi narrasse dei suoi primi anni passati in mezzo allo studio del greco, del latino e della filosofia, chi descrivesse le lotte sostenute per seguire una felice disposizione, e il successivo avviamento allo studio dell'agrimensura, sempre con quella passione dell'arte fitta nel cuore e quell'ideale presente nel pensiero, forse sarebbe tacciato da romantico copiatore di vecchie novelle sentimentali. Ma tanto è vera l'antica sentenza *nil sub sole novi*, che Adolfo Apolloni lasciò prima Cicerone e la retorica, poi i compassi e la staggia, per darsi tutto all'arte.

E artista egli è veramente: artista, perchè sente con originalità sincera, concepisce accesamente l'ideale, e, traendo le sue ispirazioni dal reale, riesce nelle sue opere ad un equilibrio geniale della forma e dell'idea.

L'ambiente e l'educazione lo traevano al genere così detto classico. Classico nella forma, ma dentro la forma Adolfo Apolloni vuole che si agiti il pensiero e palpiti il sentimento. Onde egli non sa rivivere nel passato senza trasportarvi i nervi e le qualità di una natura eminentemente moderna, e in quel vecchio mondo di eroi, di poeti, di efebi e d'iddii vuole infondere un mite e dolce senso di nuova poesia. Non per niente l'artista aveva esordito su le

Pur tuttavia sarebbe una deplorabile ingenuità il voler cercare, dopo quanto ho detto, nelle opere dell'Apolloni niente più che la fotografia del vero. La natura è certo una grande artista: essa ha fatto il mare, la terra, le nuvole, il cielo, la luce, i fiori, e gitta a piene mani, con profusione regale, un'onda di colori e di armonie su tutte le cose. L'uomo che si trova dinanzi ai suoi prodotti non può restare indifferente: la sua magnificenza, la sua solennità, la sua grandezza lo commuovono, e l'artista, il quale nella sua sensibilità più



ADOLFO APOLLONI. — Il Poeta

squisita si fa centro di molteplici correnti d'impressioni, riproducendo la natura deve rivelarci anche una parte della sua personalità. Egli ingrandisce il nostro universo e c'interessa a copie di cui gli originali potrebbero sembrare insignificanti. Giacchè vi hanno nella natura sorgenti di emozioni che non sono alla portata di tutte le intelligenze e che variano d'intensità, a seconda delle abitudini di ciascun osservatore.

Questa presenza di un sentimento nuovo e originale dà alla scultura di Adolfo Apolloni una genialità sempre fresca e serena. Nella lontana America i suoi lavori parvero libere traduzioni di anacreontiche e delle alate strofe di Asclepiade e di Pindaro, anzi, più che



traduzioni, interpretazioni, poichè l'interpretazione è un lavoro nel quale l'*io* si rivela. E il successo consacrò la fama del giovane artista, a cui fu affidato l'onorifico incarico di riordinare la scuola d'arte del *New England Conservatory*.

Ma egli sognava il cielo limpido della sua patria, e dopo due anni lasciò l'alto ufficio, abbandonò le numerose commissioni, per tornare in Italia. Gli sembrava che qui la sua ispirazione dovesse trovare una forza nuova; era lo sfondo che l'artista cercava, lo sfondo dell'aria trasparente e luminosa, del bel mare sereno, della solennità regale dell'espressione e delle memorie di Roma. E su questo sfondo la sua scultura assunse, a volte, atteggiamenti e caratteri assolutamente pittorici. Il suo vecchio poeta greco che canta le memorie della patria sembra davvero più il soggetto di un quadro che di un gruppo marmoreo. Ma la forza plastica erompe dalle figure dei tre giovani che ascoltano atteggiati di stupore e di attenzione, e un alto senso della forma appare nella modellatura del grave e nobile vegliardo.

L'angelo del monumento sepolcrale della baronessa Meyer è veramente l'angelo della pace eterna, così profondo e schietto è il sentimento della serenità che spira da quel dolce volto, dal gesto stanco del braccio destro sollevato e dall'atteggiamento del bel corpo; e quel frammento di fontana che mi è piaciuto di riprodurre, nell'equilibrio sereno del nudo con la decorazione semplice ed elegante, sembra una reliquia antica, ravvivata da un soffio di modernità.

\* \* \*

Adolfo Apolloni ha innato il sentimento della bellezza, perciò ha riempito di belle forme e di mirabili cose il delizioso villino in cui passa la sua vita di studio e di lavoro. Egli si gloria di non poter sopportare l'intromissione della volgarità fino nelle necessità più umili della vita, e si è circondato di oggetti dalla cui scelta trapela la fine e delicata aristocrazia delle predilezioni. E la cura minuziosa dell'artista va dal tagliacarte alla sedia, dal tavolo alla decorazione delle stanze, dalla stoffa dei divani alla disposizione dei quadri, a seconda della luce e del colore delle pareti. Ogni giorno, si può dire, la casa sorride di una grazia nuova, e così aumenta intorno all'artista il patrimonio delle cose belle che un'amorosa intelligenza raccoglie. Quivi, in quell'asilo di tranquillità e di silenzio, l'Apolloni pensa le sue statue, e l'audacia de' bei nudi cresce possente, come le piante e i fiori germinano e crescono nella feconda libertà dell'aria e della luce.

ARDUINO COLASANTI.



ADOLFO APOLLONI — ANACREONTICA

*L'ARTE*, fasc. X-XII.

Fototipia Danesi - Roma.





# BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

---

3.

Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.

GIUSEPPE ALBERTOTTI. *Valore dell'occhio nella espressione*. Modena, 1900.

Non è la prima volta che uomini egregi, i quali son decoro della scienza medica, prendono a parlar di cose d'arte. Il Lombroso, per esempio, ha dedicato un non breve capitolo ad alcuni pittori, i quali appaiono a lui poco men che precursori della scuola criminale positiva, poichè, nel ritrarre figure di carnefici o di sgherri, hanno dato loro, per una intuizione geniale, taluni di quei caratteri somatici, che la nuova scuola vorrebbe dimostrar particolari ai delinquenti.

L'Albertotti, non nuovo agli studi d'arte, non assume una tesi determinata, ma vuol fare una osservazione che ha carattere piuttosto empirico: dice cioè che *tatvolta* il valore degli occhi è trascurabile nella espressione, citando in proposito due dipinti di Camillo Boccaccino (nella chiesa di San Sigismondo, vicino a Cremona) nei quali le figure non mancano di vivacità e d'espressione, benchè le pupille negli occhi siano nascoste dalle palpebre abbassate. L'espressione, secondo il chiaro A., dipenderebbe principalmente in conclusione dall'atteggiamento e dalle movenze della figura, dal rilasciamento e dalla contrazione dei muscoli facciali.

Confessiamo che l'osservazione ci sembra di scarsa rilevanza. I dipinti osservati dall'A. sono due popolosi affreschi, di grandiosa maniera, ove i singoli dettagli sono eseguiti con trascuratezza, mentre l'effetto voluto dal pittore dipende esclusivamente dalla considerazione complessiva dell'opera. Aggiungasi che l'A. è andato a scegliere proprio per campo delle sue osservazioni, solitamente sagaci, dipinti d'un maestro manierato, convenzionale, appartenente a un periodo che per la scuola cremonese è già di profonda decadenza.

E. B.

5.

Legislazione artistica, controversie giuridiche.

EUGÈNE GAIRAL: *Les œuvres d'art et le droit*. Paris-Lyon, 1900.

Un libro come questo del Gairal non sarebbe possibile, così come stanno oggi le cose, in Italia. E non sarebbe possibile non solo per la deficienza e per la pessima condizione del nostro materiale legislativo, ma anche, e soprattutto, per l'ignoranza dei nostri uomini di legge nei riguardi delle cose d'arte e dei loro rapporti con il diritto. Quest'ignoranza, o almeno quest'incuria, di cui in un recente processo avemmo qui in Roma prove sbalorditorie, pare non sia altrettanto diffusa nelle altre nazioni latine: ricordo l'avvocato d'Holbach, belga, che al Congresso de *L'Art public* di Bruxelles (1898) presentò un'accurata relazione sullo stato della legislazione europea sulla materia e sulle modificazioni ad essa proponibili, e oggi l'avvocato Gairal, francese, che con questo suo libro manifesta, se non altro, una buona intenzione.

Diciamo così perchè la sua opera, sebbene grossa di volume, non ci sembra giunga a rispondere alle odierne necessità giuridiche di un libro sulla proprietà delle cose d'arte.

Innanzitutto, una inverosimile confusione, che forse dalle pagine del libro sale molto più su, sino alla mente dell'autore. Egli infatti cumula in una stessa opera e sotto gli stessi principi giuridici le nozioni su quella che si chiama proprietà artistica (diritti d'autore) e sull'altra che realmente è proprietà di cose d'arte, con un errore evidente per quanto comune. Nè basta: egli segue ancora la distinzione, omai decrepita e generalmente abbandonata, di un *droit pécuniaire* di un *droit moral* nell'autore di una manifestazione artistica. Così anche, nonostante parli lungamente della condizione degli artisti in Grecia e in Roma (non sempre tenendo conto delle opere più recenti e della letteratura di fuori di Francia), manca di porgerci una vera e storica spiegazione delle cause



che determinarono il riconoscimento del diritto d'autore e sul diritto stesso nulla dice di preciso, ma spesso frasi vuote o incomplete. Migliore è forse la parte espositiva delle leggi francesi, e qualcosa di buono vi ha per quel che riguarda le riproduzioni fotografiche, i *click's*, ecc., sebbene possa l'A. sotto molti aspetti apparire minuzioso e pedante. E pedante deve essere assai il signor Gairal, se vogliamo stare ad una opinione da lui enunciata nella prefazione e sviluppata nel libro: che lo Stato deve solamente proteggere le opere *lecite e morali*.

Vi pare, dopo ciò, che metta più conto occuparsi dell'opera?

V. L.

6.

**Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie, guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.**

EUGÈNE MÜNTZ: *L'inventaire des richesses d'art de la France et le projet de M. Casati*. (Extrait de l'*Ami des Monuments et des Arts*). Paris, 1900.

L'A. lamenta che mentre nel Belgio è omai compiuto l'inventario ufficiale del patrimonio artistico nazionale, e mentre in Germania una collezione già vastissima di grandi volumi illustrati dimostra l'alacrità con cui si procede a una simile impresa, nella Francia, che pure è la iniziatrix di questo genere di pubblicazioni, sia oggi venuto meno affatto il primitivo fervore. Mosso da questo stato di cose, il Casati sottometteva al *Comité des travaux historiques* un progetto, secondo il quale dovrebbe crearsi in ogni circondario un Comitato archeologico di cinque membri, fra i quali il sottoprefetto e l'ispettore dell'insegnamento primario, con un corrispondente per ogni cantone. Un altro comitato sarebbe istituito, sotto la presidenza del prefetto, nel capoluogo di ciascun dipartimento; e in questo una volta l'anno si dovrebbe tenere un'assemblea generale di tutti i comitati circondariali. Un Comitato centrale di dieci membri presso il Ministero eserciterebbe funzioni generali di sorveglianza e di ispezione. L'inventario infine sarebbe costituito per *fiches* isolate, aventi da un lato la riproduzione d'ogni singolo monumento, dall'altro una notizia di esso.

Il Müntz, mettendo in rilievo le difficoltà pratiche d'un simile progetto, specie dal punto di vista finanziario e da quello della competenza, difficilmente reperibile in tutti i membri dei comitati locali, ne loda tuttavia la nobile idea informatrice e invoca un'attiva e sollecita ripresa dei lavori d'inventario. Vorrebbe che questi procedessero però da una commissione unica e centrale, e insiste sulla necessità che, spogliando d'ogni frase la enumerazione dei monumenti, questa sia corredata invece da una serie abbondante d'illustrazioni.

C. DIEHL: *Introduction à l'histoire de Byzance*. (Extrait de la *Revue Archéologique*). Paris, Leroux, 1900.

È questa la dotta e brillante prelezione colla quale l'eminente cultore degli studi bizantini, a cui tanto deve in particolare la storia dell'arte, ha inaugurato quest'anno il suo corso di storia bizantina alla facoltà di lettere della Sorbona. L'A., deplorando che la storia e la civiltà di Bisanzio siano tuttora incomprese anche da molti spiriti illuminati, ricorda come accanto a una Bisanzio decadente e noiosa, sensuale e devota, sanguinaria ed inerte, esista un'altra Bisanzio più vivente e gloriosa, capace di sforzo e di energia, una Bisanzio interessante e grande.

Della Bisanzio gloriosa il Diehl ritrae in brevi linee la storia, descrive, con scintillante eloquenza, lo splendore: e all'immagine di quel che essa fu, associa il ricordo di quel che essa ha preparato nell'avvenire, notando come Bisanzio, faro luminoso del mondo orientale, quale Roma dell'occidentale, abbia dato alle nazioni primitive e barbare del sud-est dell'Europa gli elementi dell'esistenza civile, della futura grandezza. E rammentando infine come sia giusto titolo di gloria per la Francia il primo impulso dato dai suoi grandi eruditi del XVII secolo alla scienza della storia bizantina, rinnova l'antico appello del Labbe in favore di questo studio che offre ancora così largo campo a nuove e attraenti ricerche.

7.

**Album, guide e resoconti di esposizioni, cataloghi di vendite pubbliche, bollettini di società, atti di congressi.**

*Burlington Fine Arts Club. Exhibition of pictures by Dutch masters of the seventeenth century*. London, 1900.

Precede al catalogo dei quadri che figurano in quest'ultima esposizione del *Burlington Fine Arts Club* una breve, ma succosa introduzione di Walter Armstrong. Questi, dopo alcune rapide considerazioni sul subitaneo sviluppo della scuola olandese e sul contemporaneo fiorire, nel XVII secolo, di tanti eccellenti artisti, che susseguono a pochi, destituiti d'ogni originalità, viene a dire della presente esposizione, la quale è dedicata a due soltanto delle tre particolari manifestazioni dell'arte olandese, alla pittura di genere e a quella di paesaggio: se quattro ritratti (due del Rembrandt e due di Frans Hals) vi furono ammessi, ciò fu soltanto perchè questi due sommi artisti potessero essere rappresentati accanto ai loro contemporanei di grido.

L'Armstrong esamina quindi partitamente la produzione di ciascun artista, notandone i caratteri individuali. E rientrando in un ordine d'idee generale,

avverte come nella scuola olandese si verifica in ogni autore, compresi i massimi, un susseguire, a un primo periodo d'incertezza tecnica e di servile imitazione dal vero che portano a una produzione convenzionale, di una più larga comprensione artistica, di uno studio oggettivo e soggettivo del vero, sino a raggiungere il perfetto equilibrio dei tre elementi pittorici, imitazione, esecuzione tecnica ed espressione.

L'Armstrong non dice cose nuove, ma le dice con grande esattezza, oltre che con la lodevole concisione la quale s'addice all'introduzione d'un semplice catalogo senza alcuna pretesa scientifica. Solo chi volesse aver qualche cosa da criticare potrebbe osservare che parlando (pag. 17) di due quadri di Gerard Don si nota che pur non essendo della maniera più attraente dell'artista, sono trattati nel loro genere alla perfezione. Ora alcuno avrebbe forse ragione di chiedere in che cosa mai abbia raggiunto la perfezione il Don, se non nell'essere noioso.

Sul catalogo è poco a dire. Risulta da esso che i quadri esposti sono in genere d'indiscutibile autenticità, ciò che basterebbe a provare la serietà d'intenti con cui questa e simili esposizioni son fatte in Inghilterra.

E. B.

8.

**Periodici:** Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.

*Annuario dei Musei prussiani (Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen).*  
Berlino. Vol. XXI, fasc. III, 1° luglio 1900.  
Pag. XLIII.

La sezione di arte cristiana dei reali Musei si è arricchita di parecchi doni. Il signor Lessing ha donato una statua di Santa Lucia, di terra cotta dipinta, opera italiana della fine del Quattrocento. La collezione delle placchette si è aumentata di tre campioni d'arte italiana.

— Pag. 161.

PAOLO SCHUBRING: *Giottino*. — Poco si sa dell'attività dei seguaci di Giotto durante il periodo che va dalla morte del grande maestro sino all'apparire di Masaccio. Eppure, da vari indizi si può arguire che durante questo tempo i pittori, fiorentini in ispecie, lavorarono molto e furono grandemente stimati. Si pensi che nel 1349 l'arte di San Luca o dei maestri dipintori si separò da quella dei farmacisti, alla quale era stata sino ad allora unita, e che quando nel 1369 papa Urbano V ricercò pittori per l'ornamentazione del Vaticano, si volse ai fiorentini.

L'artista che durante il Trecento ha la posizione più indipendente fra tutti, al paragone di Giotto, è Andrea di Cione, detto l'Orcagna, che fu grande archi-

tetto e scultore e mediocre pittore. L'A. crede che l'Orcagna non sia fiorentino, ma comasco, come il Benci di Cione da Como, chiamato nel 1376 a capomaestro nell'opera del Duomo. Ciò spiegherebbe le grandi differenze che si trovano fra il suo stile e la maniera fiorentina.

Veramente fiorentino è Taddeo Gaddi, che prima dipinge, sotto gli occhi di Giotto, gli affreschi per la cappella Baroncelli, e poi abbandona la grande arte dell'affresco e si dà a quella più minuta e casalinga di dipingere piccole Madonne domestiche.

Il piccolo trittico (n. 1079-81) della Galleria di Berlino, col suo fare minuzioso ci mostra di quanto Taddeo abbia cambiato maniera dopo avere dipinto la cappella Baroncelli. E Bernardo da Firenze seguì questa tendenza minuta (cfr. il trittico n. 1064 della Galleria di Berlino). Non si può stabilire se questo Bernardo sia identico con Bernardo Daddi. La sua attività è compresa fra gli anni 1330 e 1340. Certo è che a Firenze fra il 1335 ed il 1350 s'andava creando una maniera che all'antica arte dei grandi affreschi preferiva quella dei piccoli quadri di cavalletto.

Eugenio Müntz nell'*Art à la cour des papes* ed il Cavalcaselle nella *Vita di Giovanni da Milano* pubblicano un documento importantissimo, che si riferisce ai grandi lavori fatti fare da papa Urbano per riparare ai guasti che il lungo abbandono, durante lo scisma, aveva prodotto agli edifici sacri di Roma.

Nel documento si trovano notati molti artisti fiorentini, ai quali il papa affida la direzione dei lavori, e ciò è importante se si pensa che vi fu chi volle, proprio in questi ultimi tempi, esaltare la celebrità degli artisti senesi a scapito dei contemporanei fiorentini. Secondo il documento, i due direttori dei lavori sono Giovanni da Milano ed un *Joctus magistri Stefani de Florentia*.

Questo *Joctus* è scolaro di uno Stefano, e probabilmente di quello Stefano che, secondo il Ghiberti, fu discepolo di Giotto ed « egregissimo dottore » e di cui si ricordano opere eseguite a Firenze e ad Assisi.

Il *Joctus*, scolaro di Stefano, non può essere che Giottino, che nel 1368 era iscritto all'arte di San Luca.

Gli affreschi dipinti da Giottino a Roma sono spariti, ma si conservano ancora quelli nella chiesa inferiore d'Assisi, presso il pulpito, il Paradiso e la Leggenda di San Stanislao, il miracolo della Risurrezione del giovane ed il martirio del Santo.

Secondo l'A., il merito principale di Giottino è nel colore, che egli probabilmente deriva da Bernardo da Firenze. La Tavola di San Romeo, capolavoro del maestro, secondo il Vasari, è ora nella Galleria degli Uffizi (fot. Alinari, 7). Più che nell'espressione viva del dolore prorompente, il pittore si compiace di rappresentare una dolce malinconia e quieta mestizia. Secondo l'A. questo dipinto venne eseguito circa nel 1370.



Di Giotto sono anche gli affreschi nella cappella di San Silvestro a Santa Croce di Firenze, che il Ghisberti attribuisce a Maso.

Dei lavori eseguiti a Roma da Giotto, il Vasari registra gli affreschi nel Laterano, nell'Araceli e nella « Casa degli Orsini ».

Tutto ciò è perduto, come pure sono perduti gli affreschi del maestro nelle cappelle del Vaticano. Opera di Giotto era anche l'affresco con la cacciata del Duca d'Atene, dipinto nel 1343 sulla torre del palazzo del Podestà.

L'A. crede che in Santa Chiara ad Assisi si possano scoprire sotto l'intonaco altre pitture di Giotto.

L'A. parla poi di una pittura di Giotto nella Galleria di Berlino, una predella col Presepio.

*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1900, vol. XXIII, fasc. III. Pag. 173.

PIETRO PAOLETTI e GUSTAVO LUDWIG: *Nuovi contributi d'archivio alla storia della pittura veneziana*. — Seguita questa interessante pubblicazione e contiene notizie sulla famiglia Bastiani.

— Pag. 197.

W. M. SCHMID: *Contributi alla storia della plastica carolingia*. — L'A. parla di alcune opere plastiche di quell'arte.

L'ornamentazione della copertina anteriore del cosiddetto *Codex aureus* della Biblioteca reale di Monaco, evangelario scritto nell'870 da Berengario e Liotardo per ordine di Carlo Magno. L'ornamentazione della copertina si compone di due parti distinte, del fregio d'incorniciamento d'avorio e delle rappresentazioni figurative, lavorate a sbalzo ed a bulino in lamine d'oro. L'A. dimostra che per le grandi somiglianze colle miniature del *Codice aureo* stesso, con quelle della Bibbia di Lotario, ecc., questi rilievi (varie scene della vita di Gesù) appartengono alla legatura originale e debbono essere stati fatti nell'870 circa.

Un'altra opera dello stesso tempo, press'a poco, è il piccolo altare da campo dell'imperatore Arnolfo, conservato nella Reiche Kapelle a Monaco di Baviera. Anch'esso è coperto di lamine d'oro con rappresentazioni della vita del Salvatore, che sono per stile vicinissime a quelle del *Codex aureus*.

L'A. dice che si potrebbe avvicinare a queste opere la decorazione dell'altare di Sant'Ambrogio a Milano, se si volesse persistere nella data dell'835. Ora, lo Zimmermann invece (*Oberitalienische Plastik im frühen u. hohen Mittelalter*, Lipsia, 1897) pone l'altare dopo il 1196, perchè pubblica una notizia d'archivio, secondo la quale la cupola cadde nel 1196, distruggendo il ciborio e l'altare. L'A. non crede giusta questa argomentazione. L'A. è d'accordo collo Zimmermann quando questi scrive che l'autore non era un artista

bizantino, ma un occidentale, e non un italiano del IX secolo, e nemmeno un tedesco.

Secondo l'A. il rivestimento dell'altare di Sant'Ambrogio è quello originale dell'835 di Agilberto II.

Egli ritiene che sia dell'835 anche il ciborio sopra l'altare maggiore.

Riassumendo egli ravvicina la decorazione dell'altare di Sant'Ambrogio a quelle sculture in oro di Monaco, citate in principio del suo scritto.

— Pag. 211.

ROBERTO DAVIDSOHN: *I coniugi Doni ed i loro ritratti dipinti da Raffaello*. — L'A. pubblica notizie biografiche su Angelo Doni, su sua moglie e sui suoi figli, tratte da fonti d'archivio.

— Fasc. IV, pag. 265.

ADOLFO GOLDSCHMIDT: *Le più antiche illustrazioni di salterii*. — L'A. parla di un codice della Biblioteca capitolare di Verona, che contiene una delle più antiche illustrazioni di salterio, eseguita a penna e rozzamente, ma che ha importanza per la sua grande antichità. A giudicare dalla paleografia, il codice si deve porre fra i secoli V e VII. È pubblicato completamente dal Bianchini nei *Vindiciae*.

Le illustrazioni più importanti sono: San Giovanni Evangelista rappresentato come aquila, un'antilope che corre verso un albero, un leone, una figura umana col capo sormontato da una croce, ecc., ecc. Tutte le illustrazioni hanno valore simbolico riferendosi a determinati versetti dei Salmi che l'A. ricerca.

Egli ritiene anche che questa illustrazione sia anteriore a quelle bizantine ed a quelle del salterio di Utrecht.

— Pag. 274.

Seguitano i contributi d'archivio per la pittura veneziana del Paoletti e Ludwig e si riferiscono a pitture e mosaici di Lazzaro Bastiani e della sua scuola.

— Pag. 287.

ENRICO THODE: *Filippo II e Michelangelo*. — Il signor Paolo Friedmann, studiando l'archivio di Simancas, ha trovato due lettere di Filippo II, interessanti per la vita di Michelangelo, perchè contengono una risposta del re ai cittadini di Terni, che gli avevano chiesto di sostenere Michelangelo nei diritti che vantava sul castello di Collescipoli. Il re dette incombenza al suo ambasciatore a Roma, Francisco de Vargas, di sostenere i diritti del grande maestro.

— Pag. 313.

ROBERTO DAVIDSOHN: *Duccio di Buoninsegna da Siena*. — Secondo il Lisini (*Buletino Senese di storia patria*, anno V, fasc. I, pag. 20), Duccio sarebbe

morto poco dopo il giugno del 1313. L'A. dimostra invece che egli morì poco prima del 3 agosto 1319.

— Pag. 345.

PAOLO SCHUBRING: *Gli affreschi dell'Incoronata a Napoli*. — L'A. attribuisce gli affreschi ad artisti di scuola senese. Fu la regina Giovanna che ne fece decorare la cappella dell'incoronazione. In nessuna pittura del Trecento senese si trovano dipinti tipi muliebri belli come questi dell'Incoronata. Caratteristico è che nelle rappresentazioni dei Sacramenti si sia infiltrato qualcosa della realtà della corte della terribile regina.

In generale sono perduti gli affreschi delle pareti, ma ancora vi sono alcune rappresentazioni della Genesi, dell'Esodo e del libro dei Giudici. Quasi irriconoscibili sono le storie di Mosè.

Ciò che rimane delle ultime storie dell'Antico Testamento fa dubitare se veramente gli affreschi dell'Incoronata possano credersi opera di un artista solo. Secondo lo Schubring, gli autori di queste pitture sono pittori della scuola di Ambrogio Lorenzetti.

Ora il Milanese, nei Doc. sen. I, 30, pubblica varie notizie su di un certo Paolo di maestro Neri, scolaro del Lorenzetti, il quale nel 1343 dipinse nel chiostro del convento di Lecceto, presso Siena, varie storie, fra cui i Sette Sacramenti e varie cacce.

Lo Schubring non ha visto gli affreschi di Lecceto, e non li conosce che secondo fotografie del Lombardi, eppure ritiene possibile che Paolo di maestro Neri possa essere il pittore dell'Incoronata, perchè nel 1343, cioè quando dipingeva al Lecceto, Paolo era sui venti anni e poteva aver conosciuto le grandi allegorie di Ambrogio.

Ora l'A. suppone che Paolo possa essere andato a Napoli dopo avere visto le opere di Giotto ad Assisi ed a Roma e possa essersi posto all'opera nell'Incoronata, tenendosi studiosamente lontano dall'imitare gli affreschi di *Donna Regina*.

L'A. dichiara da ultimo di buttar lì questo nome di Paolo di Maestro Neri più per invogliare gli studiosi di cose napoletane a farne ricerca, che per altro.

— Pag. 358.

EMILIO JACOBSEN: *La Galleria dell'Aleneo a Ferrara*. — Lo scritto del signor Jacobsen è più che altro un elenco ragionato della Pinacoteca ferrarese e potrebbe essere veramente utile a chi vuole visitare quell'importante collezione, se non contenesse qua e là inesattezze.

Noto le principali: I Galassi sono più di due. Il San Girolamo dritto sotto l'arco non è, come già dimostrò Adolfo Venturi, di Cosimo Tura, ma del Cossa. Nella cappella di San Maurelio a San Giorgio fuori le mura di Ferrara, non era una sola pala d'altare, come crede l'A. quando, a proposito dei due tondi

di Cosmè, scrive che «anche» un tondo posseduto dal signor Benson a Londra, con la rappresentazione della Fuga in Egitto, deve aver fatto parte della pala d'altare della cappella di San Maurelio. Il ritratto con la Madonna in trono col San Giovannino e Santa Caterina, nella prima sala, non è di Lorenzo Costa, ma di Michele Cortellini.

Adolfo Venturi ha dimostrato che la pala d'altare nel Louvre non è di Francesco Bianchi Ferrari.

— Pag. 388.

WERNER WEISBACH: *Un autoritratto scomparso di Piero della Francesca*. — Si ha notizia di questo autoritratto dalle lettere scambiate da Giuseppe Franceschi Marini, discendente da Piero, col direttore della Galleria degli Uffizi. Nel palazzo Marini a Borgo San Sepolcro c'è un ritratto del maestro, che non è certamente altro che un rimpasticciamento moderno.

L'A. pubblica la notizia perchè possa servire di guida a chi avesse la fortuna d'imbattersi nel dipinto.

— Pag. 392.

G. GRONAU: *Piero della Francesca o Piero dei Franceschi?* — L'A. si oppone a quanto dice il Witting, che si debba dire Piero dei Franceschi e non Piero della Francesca; egli cita esempi tratti da documenti contemporanei di Piero, nei quali si trova la forma: *della Francesca*, e conclude che probabilmente nell'uso del tempo le due forme erano adoperate promiscuamente.

— Pag. 395.

GUGLIELMO SCHMIDT: *I quadri del Correggio nella Pinacoteca di Monaco*. — L'A. dice che vari quadri della Galleria di Monaco portano a torto il nome del *divino pittore*, ed egli si propone di dimostrare che queste attribuzioni sono false. Nel quadro col n. 1094 è raffigurato un giovane satiro che suona il flauto, un gioiello. Otto Mündler, nelle sue *Recensionen u. Mittheilungen über bildende Kunst, 1865*, fu il primo a scrivere che l'autore non poteva esserne il Correggio e disse che era degno d'essere opera giovanile di Tiziano o di Palma Vecchio.

Il Morelli l'assegnò prima a Lorenzo Lotto, poi di nuovo al Correggio. L'A. trova che il paesaggio non ha alcuno dei caratteri dei paesaggi del Lotto e l'attribuisce a Palma il Vecchio, paragonando la figura del Faunetto a quella del Gesù Bambino del quadro 33 della Galleria di Dresda.

Il quadro al n. 1096 è attribuito alla scuola dell'Allegri e fu già battezzato coi nomi più diversi. L'A. non s'accosta neppure a quelli che l'attribuiscono al Rondani, e segue il giudizio di Giovanni Morelli, che l'assegnava all'Anselmi.

Il quadro al numero 1095: la Vergine Maria col Bambino ed i Santi Ildefonso e Girolamo, secondo il



Morelli, è pure del Rondani, ed il nostro A. segue questo giudizio.

— Pag. 398.

GIORGIO GRONAU: *Il ritratto di Tiziano di Maurizio di Sassonia*. — L'A. vuole rettificare alcuni giudizi dati su questo dipinto dal signor Th. Distel (confronta *Repertorium*, vol. XXII, pag. 472).

Tiziano, dimorando ad Augusta in Baviera, dipinse i ritratti di Carlo V, di vari della famiglia imperiale e dei due principi di Sassonia, Giovanni Federico e Maurizio. Tutti questi quadri furono in possesso di Maria regina d'Ungheria, e da lei passarono per eredità a Filippo II. Nell'elenco autografo che questo re distese degli undici dipinti da esporsi nel castello del Pardo, è appunto segnato *El duque Mauricio*.

L'incendio del Prado nel 1608 distrusse quasi completamente la quadreria, e fra questi i ritratti di Tiziano. Quanto al ritratto di Maurizio, che l'elettore Augusto donò nel 1575 ad Enrico Goeding, non può essere stato che una replica della bottega di Tiziano.

*Zeitschrift für bildende Kunst*. Giugno 1900.  
Pag. 195.

CORRADO LANGE: *Il mostro marino del Dürer*. — L'A. è del parere che l'incisione non rappresenti il ratto d'Amimone, come si crede comunemente. Forse più che comporre una determinata scena mitologica, l'artista non ha fatto che seguire modelli di altri, e fra questi l'incisione della Vittoria che riposa sui trofei, di Jacopo de' Barbari.

— Pag. 212.

FEDERICO SCHAARSCHMIDT: *Un disegno di Andrea del Sarto nel gabinetto delle stampe dell'Accademia di Düsseldorf*. — Il disegno è uno schizzo per il San Francesco del quadro della *Madonna delle arpie* che ora sta nella Galleria degli Uffizi. Nè vi è dubbio possibile perchè non v'è segno nel disegno che non abbia il suo corrispondente nel dipinto. Il pittore nel disegnare l'abbozzo rifece due volte la testa del Santo e la parte inferiore della sua tonaca. Ora questo secondo disegno si conserva nella collezione degli Uffizi e porta il numero 333 F.

Il disegno di Andrea del Sarto fu comprato a Düsseldorf nel 1778. L'A. ritiene assolutamente che sia autentico e non una falsificazione come vorrebbero il Levin ed il Bonnat.

— Luglio 1900. Pag. 235.

P. EICHHOLZ - Wiesbaden: *Il palazzo municipale di Brescia*. — La costruzione del palazzo sarebbe stata deliberata nel 1467 e nel 1592: Formentone da Vicenza ne avrebbe posta la prima pietra.

Nulla più resta del piano superiore che fu distrutto da un incendio e rifabbricato nel 1554. Ribrucìo nell'anno 1575 e fu rifabbricato dal Vanvitelli nel 1778.

— Agosto 1900. Pag. 256.

GIACOMO MESNIL: *Uno sconosciuto ritratto di Dante del secolo XIV*. — Un solo ritratto di Dante si conosceva finora che risalisse al secolo XIV, quello nella cappella del Podestà nel palazzo del Bargello a Firenze. Quanto ai ritratti del Quattrocento, si crede in generale ch'essi derivino tutti da un modello del 1300, perduto; forse da quel ritratto del poeta di Taddeo Gaddi, menzionato da Giorgio Vasari. L'A. ha scoperto un altro ritratto di Dante fra i beati dell'affresco dell'Orcagna nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze. Il semplice paragone con gli altri ritratti basta a togliere qualsiasi dubbio; l'A. ha perfettamente ragione, e non ci resta che a meravigliarci come mai sinora nessuno se ne sia avvisto.

— Pag. 260.

E. STEINMANN: *Scoperte d'affreschi ad Arcetri*. — Ad Arcetri, in una camera di trattoria presso la Torre del Gallo, si sono scoperti affreschi frammentari del Quattrocento con corone di frutti e figure ignude danzanti, quattro uomini ed una donna.

L'A., come già altri, attribuisce gli affreschi ad Antonio Pollajuolo e li paragona alle figure che questo maestro ha rappresentato nel dipinto del *San Sebastiano* della Galleria Nazionale di Londra.

— Settembre 1900. Pag. 265.

W. NEUMANN: *Collezioni artistiche baltiche*. — Noterò qui al solito solo le opere d'arte italiana. Nella collezione del signor von Liphart nel castello di Rathshof presso Dorpat l'A. nota le seguenti cose: un ritratto di nobile veneziano del Tintoretto, con la data 1547; un rilievo giovanile di Michelangelo con la storia di Apollo e Maria, opera di cui parlò a lungo il Bode nell'*Annuario dei Musei prussiani* del 1891; un rilievo di Donatello; San Girolamo che adora il crocifisso; una statuetta di Gesù Bambino di Desiderio di Settignano ed una Madonna col Bambino di Luca della Robbia. Di pitture italiane la collezione contiene: una pala d'altare di Spinello Aretino; una predella di Filippino Lippi; un tondo con la Sacra Famiglia di Pier di Cosimo; una Madonna col Bambino ed angeli di Boccaccio Boccaccino.

*Gazette des beaux-arts*. 1° luglio 1900. Pag. 79.

B. BERENSON: *Corrispondenza dall'Italia. Un'esposizione di maestri antichi a Firenze*. — Il signor Berenson comincia con lo scrivere che in grazia alle « ingerenze esasperanti del Governo italiano le collezioni private fiorentine, tranne la Galleria Corsini, sono ermeticamente chiuse per il pubblico ». Ora il

signor Berenson sappia che il nostro Governo fa benissimo a sorvegliare le collezioni private ed a guardarle specialmente dall'amore non sempre disinteressato dei forestieri, bene spesso troppo caldamente amatori delle nostre opere d'arte.

L'A. parla in seguito dell'esposizione retrospettiva organizzata dal Cantagalli. Fra le opere esposte ricorda una Pietà del Chirelli, con la data del 1485.

Egli rivendica ad Alessio Baldovinetti la Madonna esposta col nome di Piero della Francesca. Così pure non crede che sia di Leonardo un ritratto di vecchio attribuitogli e lo assegna a Ridolfo Ghirlandaio.

Egli è d'accordo col Frizzoni nell'attribuire alla scuola del Botticelli il tondo scoperto da poco a palazzo Pitti.

Più interessante è un ritratto del gonfaloniere Piero Soderini, attribuito a Leonardo, e che è della collezione Bartolommei. A Chatsworth si vede un disegno di questo ritratto. Ora l'A. crede che l'autore del ritratto sia un veneziano e non un fiorentino.

Fra le sculture esposte l'A. ricorda un bassorilievo circolare, appartenente al marchese Nicolini e rappresentante Gesù e San Giovanni Battista fanciulli. Il rilievo è senza dubbio di Desiderio da Settignano.

— 1° ottobre 1900. Pag. 265.

*Le arti all'esposizione universale di Parigi.* E. DE RADISICS: *L'esposizione retrospettiva dell'Ungheria.* — Fra le opere d'arte italiana penetrate in Ungheria durante il Rinascimento l'A. non nota che le maioliche, che vi cominciarono ad essere in grande onore durante il secolo XVI e vi furono usate anche come fregi per ornare opere architettoniche.

L'imitazione delle maioliche italiane diventa generale e nel secolo XVII i vasai ungheresi s'accostano veramente ai loro modelli.

A pag. 267 l'autore pubblica la riproduzione di un piatto urbinato con le armi di Mattia Corvino e con la rappresentazione dell'unicorno che si rifugia fra le braccia della vergine.

FEDERICO HERMANIN.

*Archivio storico lombardo.* Serie III, fascicolo XXVI, 30 giugno 1900. Pag. 323.

V. E. Aleandri attinge alle carte dell'archivio comunale di Sanseverino Marche, e specialmente ai libri delle Riformanze e dei Camerlingati del secolo XV, grande numero di notizie riguardanti maestri da muro e architetti lombardi che lavorarono in Sanseverino Marche durante il secolo XV.

I documenti cui l'A. si riferisce sono trascritti in parte o per intero in questa utile raccolta di notizie, corredata anche, in fondo, di un elenco di tutti i maestri menzionati.

*Arte e Storia.* Anno XIX. n. 11. Firenze, 15 giugno 1900. Pag. 69.

T. Roberti descrive un affresco attribuito al Mantegna che trovavasi nel palazzo pretorio, sede del Podestà veneto a Bassano, e che ora, trasportato su tela, è conservato nella Pinacoteca comunale.

Il dipinto rappresenta la Madonna col Bambino; nella lunetta è raffigurato Dio Padre.

— Nn. 13-14, 15-31 luglio 1900. Pag. 85.

Diego Sant'Ambrogio prende in esame una statua del Museo archeologico di Porta Giovia in Milano, proveniente dalla Fabbrica del Duomo e rappresentante una figura di donna in atto di pregare fervidamente.

Appartiene, secondo l'A., alla fine del secolo XV e raffigura Caterina Visconti invocante la Vergine.

— Pag. 88.

Dott. DIEGO CORSO: *Interpretazione di un bassorilievo esistente nella chiesa cattedrale di Nicotera.* — Il bassorilievo è ritenuto opera dell'XI o XII secolo e rappresenterebbe, a giudizio dell'A., san Paoio che consacra santo Stefano primo vescovo di Reggio, e questi che consacra a sua volta il primo vescovo di Nicotera.

— Nn. 16-17. 15-30 settembre 1900. Pag. 106.

Ercole Scatassa pubblica alcuni documenti archivistici intorno a tal Iacomo de Mastro Piero di Urbino, che avrebbe lavorato nel 1419 alla porta del palazzo del Podestà in Fano e nel 1411, 1416, 1425 in Urbino.

— Pag. 111.

V. E. Aleandri scrive di un affresco trecentistico esistente in Esanatoglia (Marche) nella chiesetta di Santa Caterina, ora ridotta a stalla. L'affresco, che consta di tre scomparti, raffigura nel centro Gesù in croce circondato da angeli e ai lati San Giovanni Evangelista e Maria Vergine, il Battista e Santa Caterina. Mentre alcuni piccoli affreschi che sono un po' più in basso appaiono non anteriori al secolo XV, da una iscrizione gotica che si legge sotto il dipinto si rileva che l'affresco principale fu eseguito tra il 1366 e il 1369; l'A., fondandosi su queste date e su analogie stilistiche con frammenti pittorici provenienti dalla chiesa di San Francesco in Sanseverino, attribuisce l'affresco a Diotallevi di Angeluzio da Esanatoglia che fu scolare di Francescuccio Chisi da Fabriano, e dipinse nel 1372 nel Duomo di San Severino.

Resta però sempre una congettura dell'A. che il Diotallevi abbia dipinto anche in San Francesco, dove lavorò il maestro, e che i frammenti restanti sieno da attribuire a lui; ignoriamo inoltre, in ogni caso, quali analogie riscontri l'A. tra questi frammenti e l'affresco di Esanatoglia.



— N. 18-19, 15-30 ottobre, pag. 121.

DIEGO SANT'AMBROGIO: *La lastra tombale del Folperti nella Certosa di Pavia*. — Si trovava un tempo nella cappella di San Tommaso in Pavia, dove fu posta nel 1405 dal Folperti stesso, venticinque anni prima della sua morte. Pervenne in seguito nell'interno della Certosa, dove, secondo l'A., non ha diritto alcuno di essere conservata, perchè non si riconnette per nessuna ragione al cenobio, e poichè non ci presenta, come si è creduto, l'unico esemplare, anzi nemmeno un esemplare, di scultura del tempo del fondatore della Certosa.

Ardengo Folperti fu maestro generale delle entrate ducali, ma per aver esercitato l'usura e per essersi reso colpevole d'indelicatezza nell'esercizio delle sue funzioni cadde in disgrazia e morì fra il disprezzo di tutti. Il Sant'Ambrogio vorrebbe che la pietra tombale di lui, tolta dalla Certosa, trovasse ricetto nel Museo civico di Pavia, dove si conserva già l'iscrizione laudatoria che il Folperti stesso vi faceva apporre.

— Pag. 123.

D. BUSCAGLIA: *Opere robbiane poco note in Liguria*. — L'A. dà notizia di tre maioliche invetriate che egli assegna ai Della Robbia, conservate nel santuario di Maria Pia in Final Pia.

La prima è una tavola con timpano e predella: nella tavola è rappresentata la Vergine col Bambino e San Giovanni; nella lunetta lo Spirito Santo in alto, e, sotto, due angeli sorreggenti una corona; nella predella, divisa in cinque scomparti, due stemmi degli Olivetani, due busti di santi e, nel centro, Cristo uscente dal sepolcro.

La seconda di queste opere è una *Pietà*, con le figure di San Giovanni e di Maria Maddalena; la terza è una figura a tutto rilievo della Madonna allattante il Bambino, con le figure degli evangelisti Giovanni e Luca ai lati.

Le tre sculture furono probabilmente donate al santuario dai marchesi Del Carretto, signori del contado.

— N. 20-21, 15-30 novembre, pag. 133.

Ing. D. SCANO: *Una statua di Nino Pisano in Sardegna*. — La statua raffigura la persona di un vescovo in grandezza metà del naturale, ed è stata rinvenuta tra rottami e calcinacci in un fondaco dell'antico convento di San Francesco in Oristano. Reca la firma di Nino, figlio di Andrea da Pontedera: *Ninus magistri Andree de Pisis me fecit*.

*Bessarione*. Anno IV, nn. 43-44, gennaio-febbraio 1900. Pag. 173; nn. 45-46, marzo-aprile 1900, pag. 355.

G. Cozza-Luzi illustra in modo assai particolareggiato un encolpio di legno di proprietà del prof. Maranto di Cefalù.

L'A. dà il nome di *encolpio* (dal greco ἐγκόλιον) a uno di quelli oggetti in metallo più o meno preziosi, in legno, in pergamena..., di forme diverse e con rappresentazioni sacre che si usava portare sul petto per devozione.

Il cimelio che il Cozza-Luzi illustra è formato da due dischi congiunti da un lato da un filo di ferro che funge da cerniera: è presso a poco un dittico di cui i fogli abbiano la forma circolare e in cui le sculture sieno nelle faccie interne. Sopra una di queste faccie è scolpita a tutto rilievo la Vergine col Divin Figlio benedicente e con la scritta ΜΗΡΘΥ (μήτης 3333); nell'altra, che mostra tre angeli intorno ad una mensa, ritiene l'A. debbano vedersi raffigurati i tre messaggeri celesti ch'ebbero ospitalità da Abramo e da Sara cui predissero la maternità, e che simboleggiano la Trinità. L'iscrizione che reca questa scena è ΗΑΓΙΑ ΤΡΙΑC (ἡ ἁγία τριάς).

L'A. ritiene che l'encolpio sia di origine piuttosto slava che bizantina e che non risalga a un'età molto antica: non tenta però di determinarla, sebbene l'esame statistico e iconografico del cimelio avrebbero probabilmente permesso di farlo almeno approssimativamente.

— Nn. 47-48, maggio-giugno 1900. Pag. 425.

Giuseppe Botti incomincia in questo fascicolo e continua nei seguenti a illustrare steli cristiane e bizantine conservate nel Museo d'Alessandria d'Egitto.

— Pag. 499.

U. BENIGNI: *Madonne bizantine*. — L'A. si pone dapprincipio un quesito: La Madonna allattante è un motivo bizantino? Egli crede che non sia tale perchè non si rinvengono Madonne greche in quell'atteggiamento, e spiega il fatto con l'avversione dei bizantini al nudo. Scrive in seguito del misticismo e verismo nel ciclo mariano bizantino e illustra i *motivi* mistici e i veristi nell'iconografia bizantina della Vergine.

— Nn. 49-50, luglio-agosto 1900. Pag. 1.

E. Schiaparelli illustra un frammento di stoffa cristiana d'Egitto del Museo Egiziano di Torino raffigurante un guerriero e appartenente al v o vi secolo, al periodo cioè che rappresenta il maggior fiore della civiltà cristiana in Egitto.

*Bibliofilia*.<sup>1</sup> Vol. II, fascicolo di settembre-ottobre 1900. Pag. 191.

S. FRASCHETTI: *La « Cronica figurata » del British Museum e un disegno inedito di Maso Finiguerra*. — La *Cronica* fu pubblicata dal Colvin, conservatore del gabinetto dei disegni e delle stampe del British Museum,

<sup>1</sup> Nell'ultima rivista delle riviste, a pag. 292, questo periodico fu chiamato per errore *Bibliografia*.

che l'attribuì a Maso Finiguerra, e di essa si occupò il Venturi nell'*Arte* (Anno II, fascicoli I-III, pag. 111).

Mercè un bel disegno del Finiguerra conservato nella Galleria Nazionale di Roma, il F. distingue tra i disegni attribuiti a Finiguerra, pubblicati dal Colvin a confronto colla cronaca, quelli che sono certamente opera dell'artista e quelli che non sembrano esserlo, e ponendo a riscontro le figure dei primi con quelli della cronaca, viene a confermare l'opinione del Venturi che questa non sia da attribuire al grande niellatore, disegnatore e inventore delle stampe.

Sono riprodotti dal F. alcuni dei disegni di cui ho detto sopra, compreso quello della Galleria Nazionale di Roma, una pagina della cronaca e la *Pace* del Finiguerra conservata a Firenze.

*Bullettino senese di storia patria*. Vol. VII, fasc. II. Pag. 183.

E. ROCCHI: *L'opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini*. — Il Rocchi, che discorse di Francesco di Giorgio Martini nel marzo ultimo scorso all'Accademia dei Rozzi, pubblica qui la sua interessante conferenza che reca un pregevole contributo alla conoscenza del valente artista senese, del versatile uomo che seppe essere ingegnere militare e architetto civile, pittore e scultore, maestro d'intaglio e maestro di cesello, scrittore e diplomatico.

Incomincia l'A. a mettere in evidenza, più di quanto è stato fatto fin qui, lo studio profondo delle antiche opere d'arte e delle teorie vitruviane intrapreso dal Martini nella sua giovinezza e continuato poi per tutta la vita. Di questo studio indefesso fanno fede numerosi disegni di monumenti antichi di Roma e del Napoletano conservati a Torino nella Biblioteca Ducale e a Firenze agli Uffizi.

A tale periodo di preparazione, in cui la cultura artistica del Martini andò maturandosi di fronte ai modelli dell'arte antica, succede un altro periodo in cui egli incomincia ad apparirci quale architetto e ingegnere militare. Infatti dal 1477, da quando l'artista prese stanza presso la Corte di Urbino, hanno principio i suoi studi d'ingegneria, militare per i quali egli doveva acquistare maggior fama e nel campo dei quali egli fu un vero innovatore. Accompagnando le milizie di Urbino e di Napoli condotte da Federico da Montefeltro contro Lorenzo il Magnifico, dovette Francesco, all'assedio della Castellina del Chianti, poco lungi da Siena, nel 1478 porre monte ai problemi delle nuove opere di difesa che i nuovi mezzi di offesa rendevano necessarie, e dovettero sorgere in lui quelle idee che a traverso replicati e faticosi tentativi lo condussero poi, negli ultimi anni di vita, a inventare quel nuovo tipo di fortificazione, quel sistema bastionato nel quale ritroviamo gli elementi dell'arte moderna di fortificare.

Tratteggiata la figura del Martini come ingegnere militare, l'A. passa a discorrere dell'artista come architetto civile; nota il valore che ha per questa parte il *Trattato d'ingegneria civile e militare*, scritto dal Martini stesso e pubblicato dal Promis, e si sofferma brevemente a dire dell'opera dell'artista, dalla chiesa della Madonna del Calcinaio presso Cortona, al palazzo comunale di Iesi che la critica ha attribuito, con solide ragioni, all'architetto senese, autore forse anche del palazzo comunale di Ancona, che con quello di Iesi presenta analogie. Passa poi a illustrare il Rocchi le relazioni di Francesco di Giorgio Martini con gli Aragonesi che lo chiamarono in Napoli alla morte di Giuliano da Maiano per continuare i lavori lasciati interrotti, tra i quali, probabilmente, quello del palazzo di Poggio Reale, e chiude il suo studio narrando della mina a polvere fatta scoppiare il 27 novembre 1495 nel Castelnuovo di Napoli dal Martini il quale aveva perfezionato la teoria della mina a polvere e sperimentava con ottimo esito quel giorno la prima contro i francesi ridotti dalla sollevazione popolare entro le mura dei porti della città.

Il Rocchi ha saputo opportunamente servirsi dei materiali raccolti dal Promis, dal Milanese, dal Pantanelli e da altri, e ben coordinandoli con i risultati dei suoi studi, ci ha dato un lavoro accurato e importante che getta non poca luce sull'artista e ha il merito di aprire il campo a nuove, più ampie ricerche.

*Emporium*. Vol. XI, n. 61. Bergamo, gennaio, 1900. Pag. 3.

LORENZO BENAPIANI: *Giovanni Segantini* (con 21 illustrazioni).

— Pag. 25.

POMPEO MOLMENTI: *La villa di un patrizio veneto*. — Veramente non una, ma più ville prende a illustrare il Molmenti in questo suo piacevole lavoro pieno di interesse per gli studiosi di storia veneta, e, in generale, per i cultori di storia dell'arte. Si ferma dapprima, descrivendola con le parole stesse di alcuni libretti dell'epoca, sulla villa innalzata a Piazzola, in provincia di Padova, da Andrea Palladio, e arricchita secondo il gusto del seicento dal patrizio Marco Contarini, procuratore di San Marco, verso la metà del secolo XVII. Indi accennato ad un'altra villa costruita dal Palladio, quella del Barbaro ai Masèr, sontuosa dimora cui Alessandro Vittoria adornò di stucchi e Paolo Caliari di pitture, viene a descrivere più minutamente una terza villa innalzata su disegni del Palladio; la villa di Fanzolo, poco lungi da Castelfranco, costruita per commissione del patrizio Leonardo Emo.

In quale anno il Palladio ne abbia incominciato i lavori non si sa, ma è facile argomentarlo dal fatto che tra il 1553 e il 1554 Paolo Veronese e G. B. Ze-



lotti vi prestavano l'opera loro adornandola di magnifici affreschi. Questi sono fortunatamente giunti fino a noi, e, specie quelli di Paolo, sono conservati in ottimo stato. Il M. si diffonde a parlare di tali pitture, di cui offre anche numerose e buone produzioni, e fa giustamente risaltare tutta l'importanza degli affreschi del Veronese, che, compiuti nel 1355, quando egli era ancora in età giovanile, ci svelano la forma artistica del pittore nel tempo in cui non aveva ancora messo piede in Venezia, e non aveva risentito l'influsso delle opere di Tiziano e della schiera di artisti che a lui faceva degna corona.

— N. 64, aprile 1900. Pag. 29.

GIULIO CAROTTI: *Del duomo di Milano e della sua facciata*. — L'A. racconta diffusamente le vicende del duomo di Milano accompagnando il suo scritto con ben riuscite riproduzioni del tempio e degli antichi progetti, tratte da fotografie, da stampe e da pitture antiche. Narra le origini dell'opera colossale cui fu dato principio nel 1386, segue i lavori continuati per secoli, sempre lentamente, mostrando come ogni epoca abbia lasciato le sue tracce nel monumento e come esso sia il risultato di una sovrapposizione di diverse forme stilistiche; fa la storia della facciata e dei progetti moderni per il suo rinnovamento e viene da ultimo a porre il quesito che tanto interessa storici e artisti, se cioè a questa ricostruzione si possa e si debba oggi procedere. L'A., pur ricordando di averla un tempo propugnata, non esita oggi, meglio maturato il problema, a schierarsi fra gli oppositori, pensando soprattutto che la nuova facciata, non potendo noi sentire come gli artisti che innalzarono il tempio, finirebbe per riuscire un'imitazione dell'antico con spirito e sentimento moderno, che, alla perfine, il monumento, con la sua facciata non in armonia col resto, è quello che i secoli son venuti formando lasciandovi ognuno la propria impronta originale, e che noi non abbiamo il diritto di distruggerne o alterarne alcuna parte.

— Nn. 65-66, maggio-giugno 1900.

A. LUZIO: *I ritratti d'Isabella d'Esle*.

V. bibliografia speciale della pittura.

— N. 66, giugno 1900. Pag. 443.

POMPEO MOLMENTI. Ampia recensione, accompagnata da numerose fototipie, dello studio di Julius von Schlosser, conservatore delle collezioni artistiche della casa imperiale d'Austria, intorno a « La Bottega degli Embriachi a Venezia » (estratto dal vol. XX del *Jahrbuch der Kunsthistor. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses*), studio del quale si occupò a lungo per i lettori dell'*Arle* anche il Frabrizy nel fasc. XI-XII dell'anno II del nostro periodico.

— N. 67, luglio 1900. Pag. 39.

Raffaele Scala Enrico pubblica alcune nitide fotografie degli stucchi del Serpotta nella cappella di Santa Cita e nell'oratorio del Santo Rosario a Palermo, illustrandoli con un fiorito discorso che tra le molte immagini dimentica di farci sapere qualche cosa del maestro e dell'arte sua.

— Pag. 69.

CORRADO RICCI: « *Concordato* » artistico. — L'autore accenna qui brevemente alle giustissime ragioni che consigliano di togliere dalla cupola e dai nicchioni di San Vitale in Ravenna le pitture barocche. L'argomento è ripreso dall'A. e sviluppato con molto maggiore ampiezza in un articolo di questo fascicolo dell'*Arte* (V. *Spigotature*, pag. 493).

— Pag. 75.

P. Buschmann rende conto brevemente dell'esposizione di Van Dyck tenuta a Londra a *Burlington House* alla fine dell'inverno scorso.

— Pag. 77.

Giovanni Vaccari riproduce e illustra una scala di altare di Jacopo da Ponte conservata nella pinacoteca di Bassano Veneto: *San Valentino che battezza Lucilla*.

— N. 70, ottobre 1900. Pag. 259.

F. MALAGUZZI-VALERI: *Una corte italiana nel Quattrocento*. — L'A. scrive della corte dei Bentivoglio a Bologna, soprattutto della signoria di Giovanni II, incominciando col dare un quadro della vita della città sul cadere del secolo xv. Passa poi a ricordare le opere d'arte del tempo che si ricollegano alla famiglia Bentivoglio, descrivendo la loro cappella gentilizia nella chiesa di San Giacomo degli Eremitani e soffermandosi principalmente intorno al quadro ritraente i membri della famiglia Bentivoglio e ai *Trionfi* del Costa e alla magnifica tavola del Francia.

Dedica alcune pagine all'edilizia facendo notare il grande impulso ch'essa ricevette da Giovanni II « che si vantava d'aver trovato la città di legno e di averla lasciata di mattoni » e chiude illustrando gli affreschi della cappella di Santa Cecilia e dando un cenno di alcuni dei ritratti, medaglioni e busti di Giovanni II.

Corredano l'articolo parecchie riproduzioni, tra cui quelle dei monumenti di Annibale e di Antongaleazzo Bentivoglio, delle tavole del Francia e del Costa e di alcuni affreschi di Santa Cecilia.

— Pag. 313.

POMPEO MOLMENTI: *Per Venezia e per l'arte*. — L'A. riprende qui l'argomento cui già accennò in un altro articolo *pro Venetia*, pubblicato alcuni mesi or

sono nel giornale inglese *The Art*: alludo al progetto di un ponte tra Venezia e la terraferma.

Il Molmenti è tra i più strenui difensori dell'integrità dell'affascinante città e ha combattuto con tutte le sue forze il progetto del ponte, e anche in quest'articolo dimostra all'evidenza come svantaggi gravi e non vantaggi deriverebbero a Venezia, al suo aspetto artistico, alla sua igiene, dal ponte-strada che sarebbe una bruttura e un'inutilità.

Quasi a triste commento delle sue parole per la protezione di Venezia dai nuovissimi barbari, il Molmenti pone a riscontro stampe e fotografie di canali, isole, ponti, nel loro aspetto antico e come appaiono oggi deturpati dalla volgarità moderna.

— N. 71, novembre 1900. Pag. 377.

RODOLFO RENIER: *Una leggenda carolingia e un affresco mortuario in Piemonte*. — L'affresco si trova nel chiostro della chiesa di Santa Maria di Vezzolano, in quel d'Asti, è assegnato alla fine del xiv secolo ed è diviso in tre scomparti. Rappresenta in alto il Redentore, nel centro l'Adorazione dei Magi e in basso un gruppo di cavalieri condotti da un eremita dinanzi ad alcune casse mortuarie dalle quali balzano fuori gli scheletri.

Poichè si riannoda alla chiesa di Santa Maria di Vezzolano una leggenda secondo la quale Carlomagno, andando un giorno a caccia per i colli dell'Astigiano, avrebbe avuto una visione di scheletri ed avrebbe fabbricato la chiesa a ricordo della sua guarigione dalla epilessia, guarigione implorata per lui da un monaco che gli avrebbe chiarita la visione, — si è creduto che l'affresco riproducesse l'episodio principale di quella leggenda: invece, il Renier fa osservare che si tratta qui della rappresentazione di un'altra leggenda cenobita che circolò nel medio evo, di quel *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti* che vediamo tante volte tradotto pittoricamente, negli affreschi di Clusone, del monastero di San Benedetto a Subiaco, e nel *Trionfo della morte* del Camposanto di Pisa.

Se non erro, la leggenda dovette trovarsi riprodotta anche in un una chiesa di Poggio Mirteto, dove mi sembra che tempo fa venissero in luce su pareti affrescate e imbiancate più tardi, avanzi di pitture e frammenti d'un'iscrizione volgare, riferentisi ad una danza macabra con il *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti*.

— Pag. 382.

U. Ruberti spiega un'iscrizione, indecifrabile finora, che si rinviene in alcune targhe del castello sforzesco di Milano, e che il Beltrami ritenne nascondere un motto di Galeazzo Maria Sforza. L'A. legge l'iscrizione così: AMQMOΣ = *senza macchia*, e nota come questo motto fosse in origine dei Gonzaga, trovandosi

più volte, e scritto chiaramente, nel palazzo Gonzaghesco di Revere.

Sono noti gl'intimi rapporti che legavano le corti dei Gonzaga e degli Sforza e non parrà strano che il motto migrasse da Mantova a Milano.

— Pag. 387.

R. Artioli dà conto dell'esposizione delle stampe di Dürer tenuta molti mesi or sono nel Gabinetto delle stampe a palazzo Corsini in Roma.

*Flegrea*. Anno II, vol. II, n. 5, 5 giugno 1900.

S. Fraschetti scrive degli affreschi dell'Incoronata di Napoli, esprimendo l'opinione che l'autore di essi non debba esser cercato tra gli scolari di Giotto, ma sia un artista senese della metà del secolo xiv.

Anche lo Schubring in un articolo del *Repertorium für Kunstwissenschaft* giunge, per conto suo, alle stesse conclusioni e getta là un nome; resta a vedersi però se è da escludere del tutto che nelle pitture dell'Incoronata si abbia a riconoscere la mano di un artista locale.

— Vol. IV, n. 2, 20 ottobre; n. 3, 5 novembre 1900.

A. FILANGIERI DI CANDIDA: *Marciano Capella e la rappresentazione delle « Arti liberali » nel Medio Evo e nel Rinascimento*. — L'A. che trattò il bell'argomento in modo più ampio come *tesi* per laurea in lettere, descrive il contenuto dell'opera di Marciano Capella: *De nuptiis Mercurii et Philologiae* e dei sette libri che seguono, intorno alle sette arti liberali, quindi passa in rassegna fugacemente le rappresentazioni di questo soggetto nell'arte medievale e del rinascimento, dai primi esempi nel secolo ix e x agli affreschi della stanza della Segnatura, notando come nel loro svolgersi vada sempre più accentuandosi il carattere decorativo e come nelle rappresentazioni delle arti liberali, fino in fondo, si faccia sentire l'influenza dei tipi fissati dal Capella.

*Lega Lombarda*. Anno XV. N. 149. Milano, 6-7 giugno 1900.

DIEGO SANT'AMBROGIO: *Il reliquiario dei Santi Innocenti nella Basilica Ambrosiana*.

L'A. descrive con minuzia il reliquiario d'argento che fa parte del tesoro della basilica di Sant'Ambrogio in Milano e che era un tempo conservato nella chiesa, ora distrutta, di San Francesco Grande. L'A. ne spiega i rilievi, ne fa risaltare tutta l'arte finissima ed esprime l'opinione, senza poterla provare per altro, che l'arca sia opera artistica milanese uscita dall'officina dei De Pozzi, di cui sappiamo che uno, Ambrogio, compì con Agostino De Sacchi, nel 1478, la



grande croce di Cremona. Non si sa in che anno il reliquiario fu eseguito, ma si può stabilire un termine *ante quem*, giacchè il Morigia racconta nel *Santuario della città e diocesi di Milano*, edito nel 1648, che il reliquiario fu fatto eseguire dal P. Antonio Ruscone, milanese, che lo donò per memoria alla chiesa di San Francesco Grande. Il P. Ruscone, che coprì per i suoi meriti la carica di maestro generale dell'ordine francescano, morì nel 1449.

A proposito di questo reliquiario, ricordo che il Barbier de Montault ne scrisse alcuni mesi fa nella *Revue de l'art chrétien*,<sup>1</sup> assegnandolo al XVI secolo; ma non è più possibile ora porre in dubbio che esso sia opera della prima metà del quattrocento.

— N. 166, 22-23 giugno 1900.

DIEGO SANT'AMBROGIO: *Nel Museo di Porta Giovia: il Maestro di San Trovaso*. — Un bassorilievo rappresentante due gruppi di angeli oranti, e conservato nella sala dei ducali nel Museo archeologico del Castello di Milano, è stato ascripto al *Maestro di San Trovaso*. Va distinto da alcuni con questo nome l'autore incognito di alcune sculture che ornano l'altare di una chiesa di Venezia dedicata ai Santi Gervasio e Protasio e detta di San Trovaso.

Il Sant'Ambrogio, tolte in esame le sculture del Museo milanese e notato che quelle dell'altare veneziano non presentano peculiarità tali da indurre a creare una personalità artistica distinta, ricorda col Fabriczy come probabilmente il bassorilievo ascripto al maestro di San Trovaso sia d'origine lombarda e debba attribuirsi all'Omodeo.

*Napoli nobilissima*. Vol. IX, fasc. VI. Giugno 1900. Pag. 81.

GIUSEPPE CECI: *Nuovi documenti per la storia delle arti a Napoli durante il Rinascimento*. — L'A. pubblica dai registri della cancelleria aragonese altre notizie (molte ne furono già raccolte dallo Schulz, dal Capasso, dal Barone, dal Percopo...) intorno ad artefici che lavorarono a Napoli durante la seconda metà del quattrocento. Tali notizie riguardano: Paolo de Cornago (armaiuolo milanese), Pestello e Carlo de Marinis (capimastri muratori che lavorarono a Castelnovo), Ippolito Renart (fabbroferro, impiegato nei lavori dei castelli reali), Nardello De Gesualdo (regio ricamatore), Guglielmo Monaco da Parigi (scultore, fonditore, bombardiere, orologiaio), Antonio Gorini (carpentiere, impiegato nei lavori di Castelnovo), Palamide De Gaudio e Giulio Quaranta (costruttori architetti), Sebastiano De Martino (costruttore di strumenti musicali), Baccio fiorentino (Baccio d'Agnolo, architetto?), Bernardino De Cornago (milanese, fab-

bricante d'armi), Francesco di Giorgio Martini (scultore e architetto senese), Antonio Marchese (da Settignano, architetto), Nicola Pisano (ingegnere).

— Pag. 84.

A. Maresca di Serracapriola, continua l'illustrazione di battenti e decorazioni marmoree di porte napoletane del Rinascimento.

— Fasc. VII. Luglio 1900. Pag. 101.

*I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli*. — È proprio inutile riassumere quest'articolo per i nostri lettori, dal momento che essi possono leggerlo nell'*Arte*, dove fu pubblicato fino dal 1898, non con la firma che reca oggi sotto, ma con quella di... Antonio Filangieri di Candida. Sfogliamo la nostra collezione, e a pag. 325 del fascicolo VI-IX, anno I, troveranno il Corriere delle provincie meridionali: *I restauri dei mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli* del nostro egregio collaboratore; lo leggano, e potranno a meno così di procurarsi l'articolo della *Napoli nobilissima*, che dice le stesse cose e per di più con le identiche parole. Ci racconta lo scrittore della *Napoli nobilissima* che ha voluto dire dei mosaici di San Giovanni in fonte « perchè diversi valorosi cultori italiani e stranieri si promettono di scriverne qualche memoria illustrativa, mentre a me pareva che a qualcuno del nostro ufficio incombesse il dovere di parlarne prima di ogni altro »; ma quando si ha la pretesa, lodevolissima pretesa, di trattare un argomento con l'intenzione particolare di prevenire lavori di altri studiosi e di offrire così una gustosa primizia, è lecito meno che mai limitarsi soltanto a ripetere tal quale cose dette da un pezzo e a presentarle come nuove di zecca.

L'articolo edito dalla *Napoli nobilissima*, dato prima all'*Illustrazione italiana* e poi ritirato, vide la luce nel mese di ottobre anche in questo ultimo periodico, suscitando così una questione tra la *Napoli* e l'*Illustrazione* intorno alla proprietà dell'articolo stesso e al diritto di pubblicazione. Ci sembra che chi avesse proprio tutte le ragioni d'intervenire nella polemica fosse l'*Arte*, neppur citata — *et pour cause* — a piè colonna nel bis-edito articolo!

— Pag. 110.

Angelo Borzelli continua a pubblicare in questo fascicolo e nei seguenti, documenti intorno all'Accademia del disegno a Napoli e ad artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII.

— Fasc. VIII. Agosto 1900. Pag. 113.

GIOVANNI PANSÀ: *Un pittore seicentista dimenticato*. — Il pittore è tal Giovanni Cola Cerrone di Arpino che nessuno dei fonti di storia artistica napo-

<sup>1</sup> Vedi notizia in *Arte*, anno III, fasc. V-VIII, pag. 290.

letana registra. Il suo nome è ricordato soltanto in un strumento dell'8 gennaio 1616, nel quale il pittore compare come testimonia, e in una raccolta di lettere famigliari del dott. G. B. De Legistis di Aquila, pubblicata nel 1626. In una di tali lettere — edita qui dall'A. — il De Legistis espone all'artista il progetto di una serie d'affreschi da dipingere nel palazzo del principe di Stigliano a Torre del Greco, affreschi che il De Legistis dà incarico al Cerrone stesso di eseguire.

— Fasc. IX. Settembre 1900. Pag. 132.

G. B. GUARINI: *Curiosità d'arte medioevale nel Melfese*. — L'A. scrive da prima di alcune figure affrescate sulle pareti di una grotta nelle vicinanze di Rapollo nella regione del Vulture. La grotta si apre entro una chiesetta moderna — il *Crocifisso* — sulla ripa destra del vallone di Rapolla ed era un'antica cappelletta, di cui non rimangono oggi che due absidi ed un pezzo di navata. Gli affreschi rappresentano la Vergine col Bambino, i santi Benedetto e Guglielmo, e risalgono, secondo l'A., al secolo XIV. Notevoli due figurine — un uomo e una donna — vestite riccamente all'orientale in abito da Re Magi, dipinte ai piedi della Vergine. Una di esse reca al di sopra in grosse lettere ROBERTUS; l'A. crede che il pittore abbia voluto rappresentare Roberto d'Angiò con sua moglie Sancia d'Aragona, il monarca pio e religioso al quale Rapolla, memore dei benefici, ricevette, era devotissima.

Fermandosi a illustrare in seguito la *Gloriosa* — chiesetta che s'erge su una altura nei pressi di Montemilone — l'A. nota l'identità della pianta di essa con quella di Santa Maria di Pierno e di Santa Maria di Capitignano, opere di maestro Sarolo di Muro, per dedurne che probabilmente la chiesa fu fondata nel secolo XIII. All'interno è decorata con rozzi affreschi del secolo XVI, opera di tal *Colatonio Canone de Melfi*, come riferisce una iscrizione.

— Fasc. X. Ottobre 1900. Pag. 145.

BENEDETTO CROCE: *Un nuovo scandalo al Museo Nazionale di Napoli*. — È la requisitoria del Croce contro la direzione e l'amministrazione del Museo e della Pinacoteca napoletana. Della polemica, che ha avuto per campo anche giornali politici si sono occupati i maggiori fogli della penisola, e i nostri lettori devono oramai essere del tutto al corrente delle accuse mosse da una parte, delle difese opposte dall'altra; sarebbe quindi privo d'interesse fermarsi ancora intorno all'articolo del Croce, alle risposte, alle repliche, alle controrepliche pubblicate tutte insieme nel fascicolo seguente della *Napoli nobilissima*, tanto più che non sono noti ancora i risultati dell'inchiesta, affidata all'Orsi, su i fatti riguardanti gli affreschi di Boscoreale.

*L'Arte*. III, 50.

— Pag. 152.

G. B. Guarini continua a intrattenere i lettori, in questo fascicolo, intorno a *curiosità d'arte medioevale nel Melfese*.

Riproduce e illustra prima un pilastro scolpito del XVI secolo, che si trova nel cortile del municipio di Melfi. Alcune iscrizioni nella pietra soprastante fecero credere al Lenormant che il pilastro fungesse come strumento d'impiccagione in seguito alla presa di Melfi per parte dei francesi nel 1528; l'A., invece, ritiene che la figura scolpita sopra un lato della pietra sia quella di uno dei Caracciolo, feudatari di Melfi, che le iscrizioni siano motti gentilizi, e che il pilastro facesse parte del pozzo della dimora dei Caracciolo.

Scrive appresso di due tombe in stucco, del secolo XVI, che si conservano nella sacristia della chiesetta di Sant'Antonio, vicino a Melfi, insieme con un dipinto su tavola assai guasto, rappresentante la Vergine col Bambino, opera pregevole, secondo l'A., di scuola toscana del XV secolo.

*Nuova Antologia*. Fasc. 693. 1° nov. 1900.

ADOLFO VENTURI: *Benvenuto Cellini*. — Invitato dalla Società degli orafi, il 1° novembre ultimo scorso, il prof. Venturi teneva in Campidoglio, nella sala degli Orazi e Curiazi, una conferenza in onore del Cellini, « quattrocento anni dopo che si accese l'anima di lui nel di d'Ognissanti ».

Sarebbe sciupare l'elegante e dotto discorso riassumerne meschinamente il contenuto in qualche periodo, nè sembrerebbe opportuno dopo che la maggior parte dei giornali ne hanno oramai reso conto. Dirò solo che alla lettura il discorso, denso di erudizione geniale, acquista pregio ancora maggiore e apparisce meglio quello ch'esso è: uno studio mirabilmente sintetico in cui ogni lato della complessa figura del Cellini è studiato e ritratto al vivo, sì che la persona e l'arte del grande orafo balza fuori da quelle pagine con tratti netti, precisi, scultori. Brillante ed efficace soprattutto l'ultima parte dello scritto, dedicata al Cellini autobiografo, a quel libro « dove l'eloquenza scoppietta in faville ad ogni motto, dove il cuore dell'uomo parla, la fantasia dell'artista colora » e al quale « l'arte dell'oreficeria diede sottigliezze, eleganze, raffinatezze nuove, l'arte della scultura il disegno sicuro e netto, vivezza e subito rilievo alle frasi e alle parole ».

Fascicolo 694, 16 novembre 1900. Pag. 306.

POMPEO MOLMENTI: *Faris Bordone*. — Treviso ha degnamente commemorato, nell'ottobre decorso, il IV centenario del forte artista e alla commemorazione hanno portato il più bel contributo due egregi studiosi trevigiani Luigi Bailo e Girolamo Biscaro, pubblicando intorno alla vita e alle opere del maestro



una diligente monografia di cui finora è uscita alla luce solo la prima parte con le notizie biografiche e i documenti. Il Molmenti, giovandosi dei risultati delle ricerche eseguite dai due autori espone brevemente in forma geniale le vicende del sensuale pittore « così voluttuoso nell'arte e così diritto, sobrio e temperante nella vita », e dato un elenco delle opere maggiormente notevoli dell'artista, si sofferma a descriverne il capolavoro, quella *Consegna dell'anello al doge* che Paris dipinse per la scuola di San Marco e che è fra le gemme dell'Accademia di Venezia.

Non ha pretese di rivelar cose nuove l'articolo del Molmenti, ma è una pagina piacevole di storia artistica che si legge volentieri.

— Fasc. 695, 1° dicembre. Pag. 455.

Alfredo Bezzi ricorda come fosse suo padre, Giovanni Bezzi, a scoprire nel 1840 l'affresco di Giotto nella cappella del Pretorio a Firenze col ritratto dell'Alighieri. Sembra che il merito della scoperta in questi ultimi tempi fosse attribuito ad altri.

*Rassegna bibliografica dell'arte italiana.* Anno III, n. 3-4-5. Ascoli-Piceno, marzo-maggio 1900. Pag. 41.

ALFREDO G. MEYER: *Quale incilamento trovò Bramante in patria.* — È un capitolo del secondo volume dell'opera del Meyer: *Oberitalienische Frührenaissance.* L'A. vi discorre del castello di Montefeltro in Urbino e di altre opere di Luciano di Laurana, della chiesa della Madonna del Piratello presso Imola e, insieme, dello stile bramantesco a Faenza, a Forlì, a Imola, cercando di mettere in evidenza il nesso che lega lo stile delle costruzioni di Bramante a Milano con quello di opere d'arte dell'Italia centrale contemporanee al maestro.

— Pag. 53.

G. Castellani offre un saggio di bibliografia per la storia delle arti in Fano.

— Pag. 68.

G. M. estrae dall'inventario dei registri di tesoreria di Perugia e dell'Umbria dal 1424 alcune notizie su artisti umbri del quattrocento.

— Pag. 73.

C. Mariotti dà due elenchi di arredi esistenti un tempo nel palazzo degli Anziani di Ascoli Piceno. Gli elenchi sono tratti da due inventari, uno del 1549, l'altro del 1597, ambedue posteriori, quindi, al terribile incendio del palazzo stesso che avvenne nell'anno 1535.

— Pag. 78.

E. Scatassa pubblica alcuni documenti intorno al *Crocefisso* dipinto dal Barocci per la Compagnia della Morte di Urbino e su due artisti urbinati, Francesco Ambrosi e Valerio Armellini da Urbino, intagliatori, che lavorarono la cornice del quadro.

— Pag. 80.

E. CALZINI: Recensione del volume di I. B. SUPINO: *Sandro Botticelli.* Firenze, Alinari, Seeber, 1900. (Favorevole).

— A pag. 84 e seg. la consueta rassegna bibliografica.

— N. 6-7-8, giugno-agosto 1900. Pag. 110.

Si riferisce una parte della prefazione del Venturi alla sua opera edita quest'anno intorno alla galleria Crespi.

— Pag. 115.

E. Calzini prende in esame quattro tavole conservate nella sagristia della chiesa di Sant'Angelo in Ascoli Piceno. Codeste tavole riproducenti le figure di san Michele, san Benedetto, san Leonardo e il beato Bernardo formavano un polittico di cui la parte centrale, rappresentante probabilmente la Vergine col Divin Bambino, è andata perduta. Le pitture erano finora attribuite a Pietro Alamanni, ma il Calzini con un sottile esame stilistico le toglie a quel maestro per assegnarle a un altro imitatore del Crivelli, a Cola dell'Amatrice. L'autore ritiene che le tavole di questo libro sieno opera giovanile de l'artista, del periodo cioè nel quale egli seguiva più dappresso il Crivelli, e al quale appartengono un altro polittico conservato nella chiesina alle Piaggie, presso Ascoli, e un'ancona della chiesa di san Vittore. Anche su queste due opere d'arte il Calzini si sofferma alquanto, dando di ambedue una particolareggiata descrizione.

— Pag. 123.

CARLO GRIGIONI: *La famiglia di Leone Cobelli.* — Diffuse notizie, ma prive d'importanza e d'interesse, intorno a diversi membri della estesa famiglia del pittore e cronista forlivese.

— Pag. 137.

C. Mariotti pubblica un elenco di oggetti sacri di argento raccolti in Ascoli dalla curia vescovile e inviati a Roma per esser convertiti in moneta in seguito ad ordine di Pio VI, imbarazzato a pagare nel 1796 un'indennità di guerra a Napoleone.

— Pag. 144.

E. CALZINI. Recensione dell'opera di ADOLFO VENTURI: *La Galleria Crespi*. Note e raffronti. Milano, Hoepli, 1900. (Favorevolissima).

— Segue a pag. 144 la bibliografia.

*Rivista d'Italia*. Anno III, fascicolo 7°, 15 luglio 1900. Pag. 534.

RAPHAËL: *Rassegna di belle arti*. — L'A., dato conto della esposizione di belle arti tenuta in Roma nella primavera scorsa e della mostra dei bozzetti ordinata al Circolo artistico, scrive dei nuovi acquisti della Galleria Corsini (il Giorgione e il ritratto del Bernini di cui tenne discorso ai lettori dell'*Arte*<sup>1</sup> il prof. Venturi stesso), e dell'avorio e del vaso passati purtroppo dalla collezione del principe Barberini al Museo del Louvre.

— Fasc. 9. 10 settembre 1900. Pag. 46.

G. Bernardini studia gli elementi naturalistici che a poco a poco s'infiltrarono nella pittura sacra del quattrocento, ed ebbero poi pieno sviluppo negli altri campi della pittura con le allegorie, col ritratto, con le composizioni storiche, col sorgere del paesaggio. Passa in rassegna rapidamente i capolavori della pittura profana del quattrocento e cade in qualche inesattezza; a che prò, per esempio, ostinarsi a far nota l'attribuzione a Melozzo delle figure della *Retorica* e della *Musica* nella *National Gallery* quando la critica moderna le ha oggi tolte a lui per darle a un suo imitatore fiammingo, a Justus van Ghent?

L'A. ha veduto molto e molte cose conosce: ha scritto il suo articolo con entusiastico amore per l'arte e ci piace tributargliene lode.

— Fasc. 10°, 15 ottobre 1900. Pag. 247.

S. FRASCHEITI: *Il Mausoleo di Roberto d'Angiò*. — L'A., che già scrisse nell'ultimo fascicolo del primo anno de *L'Arte* un articolo sui sarcofagi dei reali angioini in Santa Chiara di Napoli, ripubblica qui tutta la parte del suo studio relativa al sepolcro di re Roberto, ampliando il suo scritto con nuove pagine che valgono a meglio delineare la figura del monarca angioino di cui illustra il sontuoso mausoleo.

Adornano l'articolo buona parte delle fotografie che furono già riprodotte nell'*Arte*.

— Fasc. 11°, 15 novembre 1900. Pag. 466.

I. B. Supino pubblica da uno studio che presto vedrà la luce intorno al *Cellini artista*, il capitolo relativo al Perseo, accompagnando il suo scritto con le riproduzioni del modello in bronzo e del modello in cera che si conservano al Bargello.

*Rivista politica e letteraria*. Anno IV, vol. XI, fasc. 3°. Pag. 89.

A. Jahn Rusconi passa in rassegna le principali opere della Galleria Borghese riassumendo le opinioni della critica moderna più autorevole.

ETTORE MODIGLIANI.

9.

Pittura.

L. DIMIER. *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des Rois de France*. Paris, Ernest Leroux, 1900.

Un volume di quasi seicento pagine intorno al Primaticcio sembrerà forse opera di esorbitante mole allo studioso dell'arte italiana, considerata la secondaria importanza dell'artista, ma non lo è punto per lo storico dell'arte francese, che nel fondatore e vivificatore della scuola famosa di Fontainebleau riconosce giustamente l'iniziatore della rinascenza francese. Il signor Dimier ha messo molta cura e molto studio in questo suo lavoro, rifacendo la vita del Vasari sulla scorta delle nuove notizie tratte dai *Comptes des bâtiments du Roi*, e dalla raccolta dei numerosissimi disegni si è sforzato di ricostruire l'opera quasi interamente distrutta del nostro fecondissimo artista. Un vivo amore al soggetto anima tutta l'opera, e molto piace l'equanime benevolenza colla quale l'A. parla degli artisti italiani migrati in Francia a diffonderci la nuova arte così per tempo maturata ai nostri soli, e si oppone alle esagerazioni degli scrittori di Francia sul danno recato dal così detto italianismo all'arte nazionale francese.

La maniera facile, imaginosa, piena di brio, alla quale era giunto Giulio Romano nel raccontare sulle pareti e sui soffitti delle sale principesche le favole degli antichi dèi, facendosi quasi continuatore d'Ovidio, d'Apuleio e di Virgilio, si era trasfusa nel Primaticcio, che la fece amare in Francia come il più degno ornamento della regia. Gli studi del Dimier non si fermano a questo artista, ma cercano di portare qualche luce su quasi tutti gl'italiani che gli furono compagni o rivali a Parigi, primi fra tutti il Rosso ed il Cellini. Ma di qualcuno egli ci dà inadeguato giudizio, come, ad esempio, di Niccolò Dell'Abate, che voleva essere meglio studiato in Italia nel suo vero carattere e non solo come aiuto del Primaticcio e diffonditore delle sue idee in Francia.

Erroneamente dice il Dimier che l'Abbate sia di educazione parmigiana, mentre invece gli affreschi staccati dal castello di Scandiano e i fregi delle Beccherie di Modena, tutti conservati nella Galleria Estense, lo mostrano chiaramente sotto l'influsso del

<sup>1</sup> Anno III, fasc. V-VIII, pag. 316.



Dosso, e gli affreschi di lui, quasi ancora ignorati, sulle pareti di un cortile in una casa di Reggio, che sono l'opera sua meno guasta dai ritocchi, ce lo mostrano in ancor più stretta dipendenza dai ferraresi. Ma l'A. non si è troppo curato di aver sicure ed esaurienti notizie su questo punto; ed infatti non trovo citati nella sua copiosa bibliografia nè i libri del Venturi sulla storia di Scandiano e sugli affreschi di Niccolò Degli Abbati, e neppure gl'importanti studi sugli artisti modenesi pubblicati dal Valdrighi, dal Galvani e da altri.

La seconda parte dell'opera del Dimier contiene la cronologia e la descrizione ragionata di tutte le opere del Primaticcio, e la terza il catalogo dei suoi disegni e delle sue stampe; lavoro di gran mole, che andrebbe controllato a parte a parte, ma che nel complesso sembra condotto con rigore di metodo e buon discernimento.

Un capitolo comune della storia artistica dell'Italia e della Francia è stato degnamente studiato col presente lavoro.

GINO FOGOLARI.

LODOVICO OBERZINER: *Il ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano*. Trento, Scotoni e Vitti, 1900.

L'A. fa brevemente la storia di questo ritratto di Tiziano e rileva l'errore in cui cadde il Cavalcaselle (*Tiziano*, vol. II, pag. 126), e conseguentemente il Lafenestre (*La vie et l'œuvre de Titien*, pag. 231) nell'assegnare ad esso la data del 1548, mentre è giustificata la data attribuitagli dal Vasari del 1541, con l'avvertenza che s'intenda per 1541 il vecchio anno italico, iniziandosi dal dì dell'Incarnazione.

A. LUZIO: *I ritratti d'Isabella d'Este*. (Estratto da *l'Emporium*, maggio-giugno 1900).

L'A., prima di suggellare nella monografia su Isabella d'Este le notizie iconografiche di lei, ha pensato di promuovere fra gli storici dell'arte una discussione preliminare sull'iconografia intricata e malcerta della deliziosa marchesana di Mantova, e di porgere elementi precisi agli storici dell'arte, perchè meglio procedano nell'identificazione dei molti ritratti d'Isabella. Diamo il novero de' ritratti indicati dal Luzio:

1. Ritratto « con una girlanda o fronda che zinne la fronte, con una penna in mezzo la fronte » (1477), esistente a Mantova nel 1532, e copiato in quest'anno per la corte di Ferrara.

2. Ritratto eseguito in cera e stucco da Bartolomeo Palazzo nella cappella ducale (1478).

3. Ritratto di Cosmè Tura (1480), inviato a Mantova.

4. Ritratto con lo sposo Francesco Gonzaga in una moneta commemorativa delle nozze (1490), di cui l'unico esemplare conosciuto è nel *Münzkabinet* di Berlino.

5. Ritratto dipinto da Andrea Mantegna (1493). « El pittore ne ha tanto mal facta che non ha alcuna de le nostre simiglie », scriveva Isabella d'Este.

6. Altro forse eseguito da Ercole de' Roberti (1494).

7. Altro in tavola di Giovanni Santi, inviato alla contessa Isabella del Balzo, futura regina di Napoli (1494).

8. Medaglia di Gian Cristoforo romano (1498) e rifatta con varianti più tardi (1505).

9. Busto in marmo di Gian Cristoforo romano (1498-99).

10. Ritratto di Gian Francesco de' Maineri pittore e miniatore parmigiano (1499).

11. Due schizzi di Leonardo da Vinci (1499-1500). L'Yriarte credette di scoprirli in un cartone della raccolta Vallardi nel Louvre e in un disegno della Galleria degli Uffizi.

12. Ritratto di Gian Giacomo scultore e orefice (?) commesso da Lucrezia Borgia (1502).

13. Ritratto in cera, *ex-voto* nell'Annunziata di Firenze, eseguito da Filippo Benintendi « fa le immagini » (1505).

14. Busto in marmo fatto eseguire dalla marchesa di Cotrone « da un maestro de scultura molto eccellente », guidando l'artista in parte « cum una medaglia de piombo » (1506).

15. Ritratto donato a Margherita Cantelma, l'amica del cuore d'Isabella (1506).

16. Ritratto di Lorenzo Costa (1508), con un distico in lode del pittore (per errore del Bertolotti, il documento in cui è fatta parola di questo ritratto, si ritenne relativo ad uno di Francesco Gonzaga). Ne fu fatta una replica per il marchese di Mantova « alor che l'era preson in torresella » (1509).

17. Ritratto di Francesco Francia (1511), eseguito di commissione di Lucrezia Bentivoglio, donato al ferrarese Zaninello.

18. Ritratto di Tiziano Vecellio (1527-30), L'originale è perduto, e ne resta una copia del Rubens nel museo di Vienna.

19. Altro ritratto di Tiziano Vecellio (1536), ma riproducente le fattezze d'Isabella in età giovanile, secondo il modello del Francia. Trovasi nel museo di Vienna.

Fatto questo novero, con la scorta di documenti nuovi e d'altri già editi, novamente e sicuramente interpretati, l'A. esamina una copia di un ritrattino di Isabella della collezione tirolese nel museo di Vienna, la quale fu cavata probabilmente dal ritratto di Lorenzo Costa; e quindi studia le attestazioni de' contemporanei sulla sua bellezza; e infine esamina i disegni leonardeschi e le congetture dell'Yriarte, dimostrando queste senza fondamento, e proponendo d'identificare

il ritratto d'Isabella nell'effigie del disegno della Galleria degli Uffizi, n. 414. Tutto questo prezioso materiale ammannito dal Luzio dev'essere studiato con ogni attenzione, e, pure proponendoci di ricercarne le applicazioni, diciamo intanto: che il ritratto attribuito al Bonsignori (pag. 351) sembra posteriore di venti o trent'anni a quest'artista; che l'altro attribuito a Lorenzo Costa (pag. 353) è opera lombarda, replica di una che si trova a Oxford; che il quadro della pinacoteca di Brera non è di Bernardino de' Conti, ma più verosilmente dello Zenale; che la Madonna della collezione Nanterre, è, con tutta probabilità, una bella, antica copia.

A. V.

## 11.

### Architettura.

ANTONIO CASABIANCA: *Le mura di Brolio in Chianti*. Siena, Tip. Cooperativa, 1900.

È un'importante e accurata monografia di storia dell'architettura militare. L'A., esposte le vicende dell'assedio e della distruzione dell'avito castello della famiglia Ricasoli per opera dell'esercito aragonese-pontificio nel 1478, dimostra come le nuove fortificazioni di Brolio, erette a cura de' fiorentini nel 1484, fossero uno dei primi tentativi del sistema bastionato in Toscana e rappresentino il periodo di transizione dal sistema di fortezze del medio evo a quello del rinascimento. Nella storia dell'architettura il castello di Brolio andrebbe collocato accanto alla rocca d'Ostia, eretta dal Pontelli nel 1483, e illustrata da E. Rocchi nell'*Arte* (Anno I, fasc. I, pag. 27).

## 12.

**Arti minori: miniatura, mosaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.**

LUIGI RIZZOLI: *Artisti alla zecca dei principi di Carrara*. Milano, Cogliati, 1900.

L'A. in questo breve opuscolo ci dà alcune notizie inedite su due valenti artisti toscani, che lavorarono alla zecca di Padova circa il 1381-82 sotto la dominazione di Francesco I: Nicolò e Nerio Compagni. Avverte come il *carrarino* col San Prosdocimo, che ai lati del Santo porta le sigle *N* ed *I*, debba attribuirsi al primo dei maestri ricordati, e come il *carrarese* col San Daniele, sul rovescio del quale sta la sigla *N*, limitata sopra e sotto da tre piccoli anelli disposti a triangolo, debbasi alla collaborazione d'entrambi. E nota ancora come in alcune altre monete senza contrassegno di sorta, quali il ducato d'oro di Francesco I e il *carrarino* col San Daniele, si ritrovi l'impronta dell'arte fine che caratterizza l'opera dei

fratelli Compagni. Cosicché, dopo questo opuscolo, di pochissime monete carraresi resta ancora da determinare l'artefice.

ARTHUR HASELOFF: *Codex purpureus rossanensis - Die miniaturen der griechischen Evangelier-Handschrift in Rossano*. Giesecke und Devrient, Berlin-Leipzig, 1898.

Il magnifico evangelario greco a lettere d'oro su pergamena purpurea della cattedrale di Rossano, dopo l'opera del Gebhardt e del Harnack sulla paleografia del codice, voleva uno studio definitivo sull'arte delle sue importantissime miniature. L'Haseloff in questo libro le descrive minutamente, le confronta con quelle della Genesi di Vienna, coi mosaici di Ravenna, con qualche scena delle colonne del ciborio di San Marco a Venezia e ne trae molte osservazioni sullo svolgersi dell'iconografia della vita del Cristo. Delle quattordici miniature quella che maggiormente s'impone per grandiosità di pensiero è quella di Pilato che presenta Cristo e Barabba ai Giudei, dove il Cristo domina tutta la scena, sereno e tranquillo, mentre Barabba è figura mostruosa, ha capelli e barba selvaggi, le gambe coi lividori dei ceppi, le mani legate dietro alla schiena. Le altre miniature rappresentano: la risurrezione di Lazzaro; l'entrata in Gerusalemme; la cacciata dal tempio; le vergini sagge e le fatue; l'ultima cena e la lavanda dei piedi; la distribuzione del pane; la distribuzione del vino; Cristo nell'orto di Getsemani; la guarigione del cieco nato; il samaritano pietoso, dove al posto del samaritano che cura il ferito è messo Cristo, interpretazione che si trova già presso Ireneo; Cristo davanti a Pilato e, sotto, il rimorso e la morte di Giuda. Bello è l'ornato dell'intitolazione e la tavola con l'evangelista Marco, al quale sta presso una donna che dobbiamo ritenere personificazione della sapienza divina. L'A. mette in evidenza i molti punti di concordanza, così negli accessori come nella trattazione tecnica stilistica del codice di Rossano con la Genesi di Vienna. Così confronta la idealistica divisione del cielo nella scena dell'orto di Getsemani, dove sopra vediamo il cielo luminoso e sotto la notte oscura, col diluvio universale della Genesi, dove sotto una striscia di cielo sereno è riprodotto il diluviare dell'acqua. Il modo di segnare gli occhi, la bocca, il naso con lievi tratti oscuri, è lo stesso nei due codici, i contorni delle vesti sono in entrambi a tratti chiari e oscuri, le luci più forti sono segnate in bianco. Così non manca l'A. di accennare alla identità di alcune figure che troviamo nei due codici, come la Rebecca della Genesi e la Sapienza divina e altre molte, ma, benchè il confronto sia fatto con molta minuzia, pure avrebbe potuto essere più completo, soprattutto per certe particolarità del vestiario, che se sfuggono a tutta prima, sono però di molta importanza per met-



tere ben in evidenza la contemporaneità delle due opere.

Giustamente nota l'A. che non si possono scorrere le pagine dell'evangelario di Rossano senza che il pensiero corra all'arte monumentale e, soprattutto, ai mosaici di Sant'Apollinare nuovo per una tendenza alla grandiosità festiva che si palesa nelle miniature rossanesi, e più forte che mai nelle tavole della distribuzione del vino e del pane. Ma anche qui il confronto avrebbe potuto essere molto più minuto ed evidente, chè, ad esempio, nell'ultima cena, e la tavola a semicerchio, ed il modo in cui vi stanno intorno i convitati e la loro stessa disposizione, dove il Cristo è il primo a sinistra più grande degli apostoli, tutto è uguale nella miniatura e nella stessa scena del mosaico ravennate. Il carattere orientale del codice, come pure della bibbia di Vienna, è ampiamente dimostrato, e per il modo di benedire alla greca, e per il modo di sedere a cavallo, che vediamo nell'entrata trionfale del Cristo in Gerusalemme e per molte altre particolarità che l'A. studia con molta cura.

Nella determinazione dell'età giustamente non si è data più grande importanza ai due busti d'imperatori, senza barba e con corona merlata che stanno sui signa ai lati del tribunale di Pilato; ma dal carattere artistico generale dell'opera si è tratto argomento ad attribuirli alla fine del quinto secolo o al principio del

sesto. L'A., però, avrebbe forse dovuto mostrarsi in questo punto tanto importante, più sicuro e deciso, perchè così forti sono le somiglianze dell'evangelario coi mosaici ravennati da doverlo ritenere senza dubbio opera del sesto secolo, e tanto più sarebbe stato necessario che la giusta tesi fosse dimostrata con bella evidenza, in quanto già era tempo di rifiutare e di combattere l'idea del Wickoff che porta al quarto secolo la bibbia di Vienna con la quale il codice di Rossano ha un evidente rapporto di contemporaneità.

Le riproduzioni che accompagnano il bel lavoro dell'Haseloff avrebbero potuto essere migliori, ma ad ogni modo, da esse e dalle minute ed esaurienti disamine che ne fa l'A., si può formarsi un'adeguata idea dell'importantissimo cimelio.

GINO FOGOLARI.

ANDREA MOSCHETTI: *Un voto artistico-religioso della città di Padova*. Padova, Gallina, 1900. (Per le nozze Lazzarini-Sesler).

L'A. ci dà notizia d'una grandiosa opera d'oreficeria compiuta da un Andrea Balbi veneziano, artista finora sconosciuto, per deliberazione presa nel 1631 dal Consiglio della città di Padova. Di quest'opera non resta più traccia, ed è a dolersene, se la perfezione sua rispose alla lunghezza del tempo, durante il quale l'orafo veneziano v'attese (1631-1643).

# MISCELLANEA

## SPIGOLATURE.

**Le pitture della cupola di San Vitale in Ravenna.** — Chi si fidasse, ad occhi ciechi, di certi libri recenti e di certe oleografie od acquerelli, non solo crederebbe che un giorno la cupola e i nicchioni della chiesa di San Vitale in Ravenna fossero stati coperti di mosaico, ma conoscerebbe pure ciò che vi si vedeva; perchè, mentre i fantasiosi pittori v'hanno nelle loro riproduzioni dipinti segni e figure d'ogni genere, gli scrittori non sempre si sono limitati, come il Tarlazzi,<sup>1</sup> a dirla semplicemente « in origine messa a mosaico », ma talora hanno pensato che vi fossero espresse « una gran croce gemmata in cielo stellato e sotto, in un'ampia zona, le figure degli apostoli e di altri santi. Probabilmente anche i sette nicchioni fregiavansi nei catini di monogrammi e di altre analoghe decorazioni musive su fondo d'oro ».<sup>2</sup>

Ma questa opinione, anzi questa certezza è antica? è soccorsa da notizie autentiche indiscutibili? o non è piuttosto una delle solite facili asserzioni, cui si sono abbandonati storici ed archeologi di facile contentatura?

Vediamo un poco.

Essi s'attaccano a due passi di scrittori cinquecentisti. L'uno dice: « La cupola... già era celata di finissime pietre et minute, e vogliam dire alla mosaica, insieme con le volte che intorno vi sono ».<sup>3</sup> Ma vedremo come queste parole di Leandro Alberti, bolognese, siano perfettamente contrarie alla tesi da loro sostenuta. L'altro passo, cui si attribuisce grande valore, è di Giovanni Ferretti, che, nel 1525 circa, dettò una descrizione di San Vitale: « *Recedunt tamen quam longissime ab oculis in ipsa testudinis convexura, graecanici operis vetustissimae imagines, moesta quadam venerabilique praesentia horrorem cum religione mixtum spectantium animis incutientes* ». « Figure antichissime

— è da tradursi — di stile greco compaiono alla massima distanza nella curva della volta, le quali, con severa e veneranda maestà, incutono negli animi de' riguardanti orrore misto a sacra riverenza ».<sup>1</sup>

Ora si vuol vedere in ciò allusione a mosaici,<sup>2</sup> mentre quell'*opus graecanicum* null'altro significa che « fattura od artificio greco », e può attribuirsi a mosaici come a pitture. Infatti le pitture della decadenza bizantina o romaniche, sino a Cimabue, sono state sempre chiamate, e si chiamano da molti ancora, *greche* o *greco-bizantine*, e nessuno, per quanto riguarda la maniera, le ha storicamente divise dai mosaici.

Il Ferretti adopera pure la frase generica *opus barbaricum*, alludendo del pari allo stile; mentre quando si voleva assolutamente specificare il mosaico, e dall'Agnello (secolo ix) e dallo Spreti (secolo xv) e dal Ferretti stesso (secolo xvi) e da cento altri, si usavano le frasi *opere vermiculato*, *opere tessellato* e simili.<sup>3</sup>

Le grandi figure, non liete e luminose come quelle dell'abside, ma quasi tristi e paurose, erano senza dubbio fosche immagini di santi, lassù dipinte fra il mille e il secolo xiv, quando in Ravenna s'ebbe un certo risveglio di vita e d'arte, come provano i mosaici del Duomo operati nel 1112 e distrutti nel secolo scorso, i mosaici pavimentali di San Giovanni Evangelista fatti nel 1213, le pitture di Santa Maria in Porto Fuori commesse con un rogito del 1246,<sup>4</sup> e finalmente (ciò ch'è di grande importanza nel caso nostro) le pitture greco-

<sup>1</sup> *De constructione aedis Divi Vitalis in civitate Ravennae*, ms. nella Bibl. naz. di Parigi, n. 5916, e nella Vaticana, n. 5836.

<sup>2</sup> D. P. S., *Piccola Guida ai principali monumenti di Ravenna*. Ravenna, 1899, pag. 20.

<sup>3</sup> Nel brano citato, il Ferretti sembra proprio che contrapponga le pitture della volta alla descritta incrostazione marmorea. Dopo aver detto che tutto il tempio è come rivestito di marmo, fa una eccezione per la cupola: *Recedunt tamen*, ecc., come se appunto volesse mostrare che essa non è incrostata di marmi o di mosaico, come il resto.

<sup>4</sup> C. Ricci, *La pittura romanica nell'Emilia*, in *Atti e mem. della Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, serie III, vol. IV. Bologna, 1885-86, pag. 42-43.

<sup>1</sup> *Memorie sacre di Ravenna*. Ravenna, 1852, pag. 440.

<sup>2</sup> FILIPPO LANCIANI, *Cenni intorno ai monumenti di Ravenna*. Ravenna, 1871, pag. 18. — Cfr. anche la *Guida breve per Ravenna antica e moderna*. Ravenna, 1888, pag. 75.

<sup>3</sup> LEANDRO ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*. Venezia, 1596, c. 302 v.



bizantine, di cui sono apparse tracce da poco, proprio nella volta superiore della cella absidale di sud, nella stessa chiesa di San Vitale!<sup>1</sup>

Questo solo fatto, a mio vedere, basterebbe a spiegare le parole del Ferretti, quand'anche una serie grandissima di prove, per così dire, negative, non togliessero ogni forza all'erronea congettura che la cupola sia stata quandochessia rivestita di mosaico.

Andrea Agnello, storico ravennate del secolo IX, minuto descrittore dei nostri monumenti, rammenta più volte la chiesa di San Vitale, accenna a mosaici del suo pronao,<sup>2</sup> ma non ricorda che nella cupola di San Vitale se ne vedesse alcuno. Alla sua testimonianza non è però da tener molto, *net nostro caso*, sia perchè neppure ricorda i mosaici dell'abside, sia perchè il rivestimento musivo della cupola poteva esser benissimo posteriore. Non così però è delle prove che si possono ricavare da storici dei secoli XV o XVI, di poco precedenti ed anche contemporanei del Ferretti.

Nella seconda metà del quattrocento, prima cioè che il Ferretti dettasse la sua descrizione di San Vitale, parlano di questa chiesa Desiderio Spredi ed Ambrogio Traversari. Il primo fa esclusivamente menzione d'una parte del mosaico presbiteriale,<sup>3</sup> e il secondo dice che nulla vi si desidera meno del mosaico, perchè, appunto, di mosaico ce n'è in abbondanza; ma avendo scritto così, subito di seguito ad un accenno a cose dell'abside, l'*ibi* può significare precisamente che il mosaico era nell'abside. Ad ogni modo il Traversari non ricorda la cupola.<sup>4</sup>

Procedo. Nella Biblioteca di Classe in Ravenna esiste una preziosa pergamena del secolo XVI, che già rimase esposta sopra una tavola di legno nella stessa chiesa di San Vitale. È rosicchiata all'orlo, forata dai tarli, sbiadita nella scrittura e nel fregio marginale a colori. Nullameno è di principalissima importanza, perchè vi si legge sopra trascritta una descrizione particolareggiata di San Vitale, forse del secolo XV, certo anteriore a quella del Ferretti (che la conobbe), ed ai lavori che, dal 1530 al 1540, trasformarono o rovinarono la chiesa. Non tutta è leggibile, ma le brevi lacune non sopprimono il senso, nè dove si descrivono i mosaici dell'abside, nè dove si descrivono la forma e

la struttura della cupola. Ebbene: non vi si dice che in questa esista pure una tessera di mosaico!<sup>1</sup>

Un'altra e più breve descrizione del tempio, in volgare, si trova manoscritta nella Classense, del pari anteriore alle trasformazioni del tempio e perciò d'un contemporaneo del Ferretti. Vi si legge essere tutto « il santuario dove sta il coro, lavorato di bellissimo mosaico con molte figure del Nuovo e del Vecchio Testamento ». Ma, nel cenno della cupola, come va che non allude alla minima traccia di mosaico?!<sup>2</sup>

Non basta. Nei manoscritti Spredi<sup>3</sup> si trova un processo fra i canonici del Duomo di Ravenna, deputati dalla Santa Sede, e l'abazia di San Vitale, perchè questa aveva alienati alcuni fondi pel valore di seicento ducati d'oro, per riparare le ruine di San Vitale e specialmente della cupola. Il processo risale agli anni 1538 e 39, e la vendita dei fondi a parecchio tempo prima. Ebbene, vi si trovano le testimonianze di molti chiamati a deporre proprio intorno alle cattive condizioni cui era ridotta la cupola, e a dichiarare se veramente erano necessarie le riparazioni e — in caso — sino a che misura, e se veramente costarono tanto quanto l'abazia dichiarava.

Molte le testimonianze e molti i particolari intorno alla cupola! Nicola da Milano priore dell'abazia, maestro Giovanni lapicida, maestro Battista Lovati, Giulio Corelli notaio, maestro Antonio del fu Matteo Costa, Bernardino Cornioli notaio, e altri ancora, accennano ai danni gravi della cupola, e non uno ha una sola parola che possa far credere all'esistenza pur d'una tessera di mosaico, cui nemmeno allude nessuno dei documenti dell'archivio di San Vitale (ora nell'archivio comunale), nei quali si registrano i lavori preparatori fatti alla cupola prima che i faentini Tonduzzi e Bertucci s'accingessero nel 1541 a dipingerla.<sup>4</sup>

Ma la prova più evidente che non c'era mosaico è data proprio da quell'Alberti che da taluno si cita per sostenere che mosaico c'era. Nato nel 1479 e morto nel 1552, egli aveva, molto prima di quest'anno, raccolto e ordinato tutto il materiale per la sua *Descrizione di tutta Italia*, pubblicata la prima volta nel 1550. E poichè, dove descrive la Romagna, ricorda il Ferretti, ancora come vescovo di Milo, così la descrizione di Ravenna dobbiamo far risalire a prima del 1541; forse verso al 1530; comunque, al tempo in cui la cupola di San Vitale non era peranco dipinta dai faentini. Alla buon'ora, dunque, Leandro Alberti, contemporaneo del Ferretti, dice che nella cupola e nei nicchioni di San Vitale non si vedeva affatto mosaico, perchè raccoglie semplicemente la vana tradizione che vi era già stato anticamente!

<sup>1</sup> C. Ricci, *Ravenna e i lavori fatti dalla Sovrintendenza dei monumenti nel 1898*, Bergamo, 1899, pag. 38. Altre pitture romane già si videro nella cappella *Sancta Sanctorum* nello stesso San Vitale.

<sup>2</sup> *Liber Pontificalis*, nei *Monumenta Germaniae historica*, Hannover, 1878, pag. 321.

<sup>3</sup> *De amplitudine, eversione et restauratione urbis Ravennae*, Ravenna, 1793, tomo I, pag. 9.

<sup>4</sup> *Hodocporicon* (Firenze, 1681?), pag. 50: « *Nihil minus ibi, quam musivum opus desideratur!* ». Il senso di questo passo, sotto forma di doppia negazione, è positivo. Nulla, vi si dice, si desidera meno del mosaico, o, in altre parole, se vi si potesse desiderare qualche cosa, non sarebbe il mosaico. Il Traversari ricorda San Vitale anche in una sua lettera del 12 dicembre 1433; dice che vi si vede mosaico, ma non specifica nulla!

<sup>1</sup> Mob. 3, I, L<sup>2</sup>, n. 1.

<sup>2</sup> Miscellanea, Mob. 3, I, L<sup>2</sup>, n. 7, pag. 54.

<sup>3</sup> *Bibl. di Classe*, tomo IV, Miscellanea XXI, n. 109.

<sup>4</sup> Arch. com. rav. (Archivio di San Vitale), lib. 582, c. 126; lib. 622, n. 21; lib. 1048, c. 129.





Ravenna. Interno di San Vitale con le pitture barocche



Delle testimonianze, posteriori al secolo XVI, non è naturalmente da far conto. Ad ogni modo ricorderemo che il maggiore storico dei monumenti ravennati di quel secolo, Girolamo Fabri, non fiata in proposito nelle *Memorie sagre di Ravenna antica* (1664), nè nella *Ravenna ricercata* (1678).

A queste ricerche d'ordine storico, altre se ne possono aggiungere d'ordine, per così dire, tecnico.

Serafino Barozzi, nell'accurata descrizione di San Vitale<sup>1</sup> (ch'ei — come vedremo — decorò di pitture architettoniche e ornamentali e quindi esaminò in ogni parte, col mezzo de' ponti), descrivendo la struttura della cupola, quantunque raccolga la tradizione che anticamente fosse rivestita di mosaico, non accenna d'averne veduto il più piccolo tratto in nessuna parte e nemmeno d'aver trovato tracce dello speciale intonaco che doveva reggerlo. Le stesse cose tace Camillo Morigia, nella lettera in cui descrive la cupola.<sup>2</sup>

Altro argomento, infine, che mi par degno di qualche considerazione, è il fatto che negli scavi compiuti ora nella chiesa, non si sono trovati mucchi di tessere musive, mentre non è successo così negli altri luoghi dove cadde o fu levato mosaico, come in Santa Maria Maggiore, nel Duomo, in Sant'Agata e in San Teodoro.

Voler perciò insistere nell'opinione che, sino al tempo del Ferretti, ossia a parte del secolo XVI, siasi veduto nel corpo centrale della chiesa, o nelle nicchie, nei piloni e nella cupola, un rivestimento di mosaico, non è che dar saggio d'una tenacia dannosa ai buoni studi, i quali non abbisognano di congetture, ma di fatti concreti.

Negli anni 1541-43 la cupola, lavata e intonacata di nuovo, fu, come dice il Fabri, « vagamente dipinta con figure di moltissimi santi »<sup>3</sup> dai faentini Giacomo Bertucci e Giulio Tonduzzi. Esistono in proposito molti documenti e indicazioni di paghe nei libri dell'abazia di San Vitale.<sup>4</sup> Il 15 maggio 1541 l'orefice faentino Pietro Gentili prestava garanzia per loro « *qui debebant pingere unam cuppam in templo Sancti Vitalis de Ravenna* ». Appena un anno dopo (il giorno 15 aprile 1542) stendevano una protesta, perchè eran trattati così male dai monaci « da non poter più tirare innanzi nel lavoro di detta cupola ». Finalmente, come Dio volle, nello scorcio del 1543, poterono segnare nell'affresco compiuto: *Opus Jacobi Bertucij et Julii Tondutij faventinorum pari voto f. MDXLIII, mens. nov.*

Ma, verso la fine del secolo scorso, anche quel-

l'opera, in gran parte malandata e cancellata, dovette far posto alla « prospettiva » del Barozzi, e alle figure del Gandolfi (che morì dopo aver fatto appena il disco centrale) e di Giacomo Guarana, veneziano.

Questi artisti, dati i concetti del tempo, non intesero per nulla lo stile architettonico del tempio, e bravamente lo contaminarono con riquadrature e con figure del più agitato barocco, le quali finirono per mascherare completamente il tempio, già deturpato con altari macchinosi, panche e confessionali invadenti, balastrate di gessite e cancellate contorte sino alla disperazione, organi e cantorie ponderose. Il cinquecento aveva rovinato la chiesa con una veste elegante; il settecento le impose il guardinfante, le lattughe, gli sbuffi, la parrucca!

In tanto travestimento, le pitture sconvenivano col resto della chiesa bizantina, ma non così, che un occhio, abituato a vederle, non le sopportasse. Io stesso ai visitatori, che all'unisono consigliavano che si levassero, andavo rispondendo che a cancellare si faceva presto, e che bisognava procedere senza leggerezza. E poi — chiedevo — che cosa si sostituirebbe ad esse?

Chiamato, nel frattempo, a dirigere i lavori di restauro ai monumenti di Ravenna, potevo con maggior libertà esaminare anche il problema delle pitture della chiesa di San Vitale. Le quali, a mano a mano che procedevano i lavori intesi a liberare l'architettura originaria dalle tarde sovrapposizioni, divenivano sempre più insopportabili; tantochè, levati gli organi, i cancelli, parte delle balastrate; levati confessionali e panche; demolite cappelle, rozze come tuguri, goffi ornamenti di porte e di finestre; riaperti i vecchi ingressi; ridato, in poche parole, per quanto si poteva, alla chiesa il primitivo aspetto, le pitture sono rimaste là, senza più « concordanza ornamentale », come una parrucca sulla testa dell'Antinoo o della Venere di Milo; e, quando v'intervennero gl'ingegneri e gli architetti, raccolti nel IX Congresso, gettarono contro di esse un grido unanime di protesta, e proclamarono: « Bisogna levarle! »

Che il bolognese Serafino Barozzi sia stato un grande ornatista, padrone di tutti i mezzi della decorazione, nessuno può mettere in dubbio. Ma appunto perciò ha maggiormente pregiudicato il monumento, costruendovi sopra col pennello un secondo discorde monumento di cornici, balaustrate, logge, colonne, cassettoni, adorni di larghi festoni, di foglie, di fiori e di frutti. Tale monumento, costruito prospetticamente sul tipo iniziato dal Colonna e dal Mitelli, perfezionato dal Dentone, glorificato dal Padre Pozzi, ha valso ad alterare completamente l'effetto dell'architettura bizantina nelle linee e nella proporzione. Nulla dirò poi delle affagottate figure che si contorcono sulle nubi per mostrare cibori, arpe, calici, corone, libri, le tavole delle leggi, ecc. Esse dispiacquero agli stessi

<sup>1</sup> *Pianta e spaccato della celebre chiesa di San Vitale di Ravenna*. Bologna, 1873.

<sup>2</sup> *Memorie per le belle arti*. Roma, 1788, tomo IV, pag. 61-65.

<sup>3</sup> *Ravenna ricercata*, pag. 59.

<sup>4</sup> Arch. Com. Rav., *San Vitale*, [libri 582, 1048, 1052, ecc. Miscellanea XXI, tomo IV, dei mss. Spretti nella Classense, 116. Vedi pure G. M. VALGIMIGLI, *Dei pittori e degli artisti faentini de' secoli XVI e XVII*. Faenza, 1869, pagine 60 e 77.

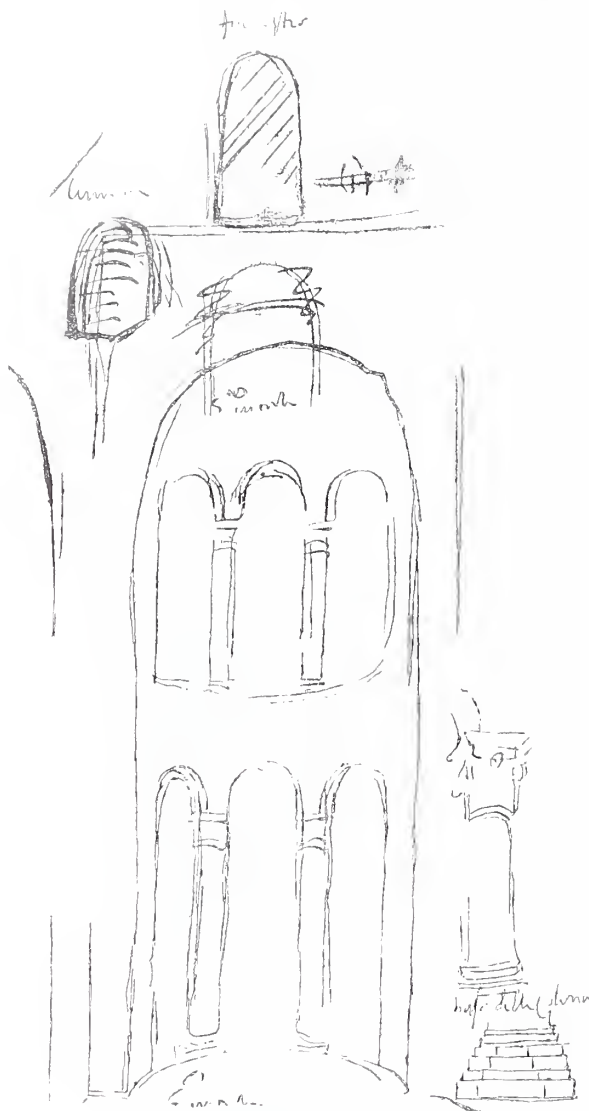


Ravenna. Interno di San Vitale tornato all'aspetto antico



monaci che le commisero, sì che il loro cronista (Padre Benedetto Fianchini) scrisse ben due volte, che nel dipingerle, il Guarana « non aveva corrisposto alla comune aspettativa! »<sup>1</sup>

E dobbiam proprio credere che tutti, anche in quei giorni, convenissero sulla massima di sovradornare



Firenze. Uffizi  
Disegno del Sangallo giovine

monumenti antichi di cose moderne, e, specificando, convenissero su quanto si era fatto in San Vitale?

Nemmen per sogno! Le pitture del Barozzi e del Guarana erano appena scoperte, quando nelle *Memorie per le Belle Arti*, che si stampavano in Roma,<sup>2</sup> con allusione al giudizio artistico del celebre Francesco Algarotti, si scrisse chiaramente come a lui

« non molto sarebbe andata a genio la pittura applicata alla cupola di San Vitale... e reputato avrebbe per molto più nobile e gradevole spettacolo, il vedere lasciato a nudo della medesima l'interno! »

Dovremo dunque aver noi per quei dipinti le tenerezze che non ebbero tanti del tempo stesso in cui furono operati?

Certo, *per massima*, io sono contrario a levare da un monumento parti di qualche importanza, quantunque posteriori di secoli alla sua costruzione.

Ma ogni regola soffre le sue eccezioni.<sup>3</sup>

*San Vitale* non è una delle solite chiese; ma è il tipo più completo dell'arte bizantina in Italia. È anzi unica nel suo genere; e perciò bisogna mostrarla quale surse dal genio artistico d'un secolo e d'un popolo, strani ma gloriosi. Le pitture del Barozzi e del Guarana non sono capolavori insuperati del genere, come certe volte del Padre Pozzi e del Tiepolo; sono bensì ardite e disinvolte, ma quali si trovano in molti palazzi, chiese e ville del seicento e del settecento. Dunque sarebbe a dirittura strano celare una costruzione splendida ed unica per una decorazione ardita, disinvolta, ma comune.

Perchè, conviene aggiungere, un disegno del Sangallo giovine (conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze) mi ha fatto trovare di sotto alle pitture e all'intonaco gli otto mirabili archi o nicchie di sostegno alla cupola, e di passaggio dall'ottagono dei piloni al primo cerchio dei vasetti o tubi di terra cotta, che formano essa cupola. Ora, questi archi o nicchie costituiranno una magnifica decorazione, quasi che sulle due logge, che oggi si veggono, ne sorgesse una terza, e, si può dire, una quarta nel giro delle finestre che illuminano la cupola.

Ma che cosa si sostituirebbe?

A questa domanda si è risposto in tre modi che qui ripetiamo discutendoli per dimostrare quale ci sembra assolutamente il migliore.

Taluni hanno pensato che converrebbe farvi un mosaico vero o dipingervene uno finto!! Avanti tutto non si avrebbero i mezzi per sostenere la spesa, valutabile a 200,000 lire almeno nel caso d'un mosaico vero, e a 10,000 per una pittura, salvochè, invece di ricorrere ad artisti, non si ricorresse ad allegri imbiancatori!

Ma, dato pure che i danari si avessero e che non si volessero o potessero impiegare meglio, sarebbe logico mettere il mosaico dove non fu? E chi per caso designerebbe gli argomenti? E quali artisti farebbero

<sup>1</sup> Anche dalla cupola dell'antico battistero (ora *Calvario* o *Santo Sepolcro*) di Santo Stefano in Bologna furono levate le pitture barocche del Pedrini e del Terzi (1877). (G. GOZZADINI, *Ristauro di due chiese monumentali nella basilica Stefaniana di Bologna*. Bologna, 1878). Così si è fatto ora nel Duomo di Piacenza, come, lodando, ha scritto LUCA BELTRAMI (*Polifilo*) nel *Corriere della sera* del 27 luglio 1900 (*Il Duomo di Piacenza*).

<sup>2</sup> *Annali ravennati*, mss. della Classense, III, 144 e 162.

<sup>3</sup> Vol. IV dell'anno 1788, pag. 67. Il giudizio era in una lettera dell'Algarotti al Mariette del 7 luglio 1761.

opera perfettamente conforme all'antica? E poi quale ragionamento potrebbe accampare colui che, per rispetto al monumento, levasse una cosa moderna per

l'arte bizantina! Francesco Beltrami, infatti, appena scoperta la cupola, dichiarava: « Il Barozzi cogli ornati ha atteso ad imitare l'antico e ad accordare il



Ravenna. Interno di San Vitale

Nicchia di sostegno alla cupola scoperta nel giugno 1900

mettercene una anche più moderna? E chi garantirebbe la precisione stilistica delle nuove decorazioni? Ahimè, ogni tempo ha il suo modo di vedere e di considerare le forme passate. Tanto è vero che nel secolo XVIII non mancava fra quei buoni barocchi chi credeva le loro pitture a balastrate, a colonne binate, a cornicioni, a festoni di fiori, a figure agitate e scomposte, esser in perfetta armonia di linee con

suo disegno con l'architettura della chiesa! »<sup>1</sup> Bestemmia solenne, diciamo oggi, senza pensare se in avvenire si dirà lo stesso di quelli fra noi che non si sono limitati a semplici restauri, ma si sono abbandonati a ricostruzioni artistiche ed a superfetazioni inutili.

<sup>1</sup> *Il forestiere instruito delle cose notabili di Ravenna*, Ravenna, 1783, pag. 163.



E ciò che si dice, a quest'ora, di certi lavori compiuti da pochi anni, dovrebbe consigliare una grande prudenza! Tutti, ad esempio, sanno le critiche mosse a mosaici e a dipinti eseguiti, totalmente di nuovo, a Venezia, a Parma, a Modena, a Milano, ecc.

Dunque questa prima proposta di coprire la cupola di San Vitale d'un mosaico nuovo e d'una pittura nuova, non si può prendere sul serio economicamente e, molto meno, artisticamente.

Nè più seria mi sembra la seconda proposta di levar l'intonaco dai piloni, dalle nicchie e dalla cupola, lasciando tutto a mattoni scoperti, quando nè questi, nè le calce, nè l'opera del muro in complesso, furono fatti per restar visti.

Sarebbe, in caso, la chiesa di San Vitale una cantina, perchè la si lasciasse a muriccia nuda? Non bastano le tracce dell'intonaco antico per far comprendere che, se la chiesa era intonacata, non la si deve denudare?<sup>1</sup>

Non bastano inoltre le critiche alzate da ogni parte contro il falsissimo sistema di mettere a muro nudo l'interno di molti monumenti che già ebbero marmi ed affreschi, od almeno il loro forte e lucido intonaco? So bene che alcuni architetti vorrebbero vedere integralmente la struttura dell'edificio, ma non farebbero essi come medici che, invece di curare l'infermo, lo scorticassero per vederne l'anatomia?

S'aggiunga che la struttura della cupola di San Vitale non potrebbe scoprirsi senza tormento delle calce antiche e senz'alterazione del tipo costruttivo. Essa non è fatta di mattoni, come quella della vicina torre scalara, del sepolcro di Galla Placidia e del battistero degli Ariani; ma è formata di file sovrapposte di tubi vuoti di terra cotta, della forma circa e della grandezza delle bottiglie nere usuali. Collocati orizzontalmente gli uni negli altri, s'incatenano con mirabile esattezza e solidità. Ebbene, le sinuosità o solchi, tra una fila e l'altra dei vasetti sono (per la necessità di tener tutto legato insieme e ben compatto) riempite di cemento o calce. E non sarebbe una bestialità di prim'ordine andarci a frugar dentro, per tutto l'intradosso, allo scopo di mettere a nudo i giri concentrici dei tubi, con offesa di materiali antichi, e lavoro lungo e pericoloso per la stessa solidità od equilibrio della cupola?

Ecco, perciò, le ragioni onde la soluzione più accettabile mi sembra quella di ripassare su tutto un lieve velo d'intonaco e una semplice tinta, lasciando scoperte appena le mostre degli archi, sì da costituire a un tempo un motivo decorativo e rivelare la costruzione del monumento nelle finestre, nelle nicchie

e nelle lunette di passaggio dall'ottagono dei piloni alla rotondità della cupola. Quanto poi alla tinta, qualora non si volesse (come penso) lasciare il semplice bianco dell'intonaco, si può aver norma pressochè sicura nella scelta, seguendo il grigio-scuro che si trova sull'intonaco antico nelle volte della loggia inferiore.

Ma ciò che su tutto si deve fare, seguendo esclusivamente quest'ultima proposta d'un intonaco, si è che le pitture attuali, forti e disinvoltate, quantunque così fuor di posto, invece di perire per sempre ai colpi dei martelli, restino sotto alla nuova tinta, come il professore Venceslao Bigoni ha dimostrato potersi ottenere, con un esperimento pertettamente riuscito.

Chi seguì il semplice metodo di coprire, nel rinascimento e dopo, mise noi in condizione di rivedere pitture bizantine e giottesche, che altrimenti sarebbero state perdute per sempre. Infiniti sono infatti gli affreschi che, liberati da posteriori intonachi, si sono riveduti nella stessa Ravenna, in Siena, in Firenze, in Pisa, in Perugia, in Monza, in Milano, in Mantova, in Modena, in Genova, in quasi, si può dire, tutte le più artistiche città d'Italia.

Ora, qualunque sia l'opinione del nostro tempo sullo sconcio che i dipinti barocchi arrecano alla chiesa di San Vitale, il rispetto di quanto a loro riguardo potranno pensare i secoli avvenire, ci sembra atto di grandissima prudenza e di moralità storica. Perciò tentiamo di non distruggerli; copriamoli unicamente, il che basta per raggiungere lo scopo desiderato da tanti artisti, critici d'arte, archeologi e letterati che hanno convenuto nella crociata contro a quelle pitture, le quali, coi loro eccessi di moto e di forme, offendono l'austerità di quel divino ed unico monumento.

Ecco finalmente i nomi di quelli che hanno apposto la loro firma a questa dichiarazione: «*Il sottoscritto conviene nella proposta di levare dalla cupola e dai nicchioni di San Vitale in Ravenna le pitture barocche che ne delurpano la bellezza e ne alterano il carattere*».

*Tito Azzolini*, architetto, direttore del R. Istituto di belle arti di Bologna.

*Niccolò Barozzi*, direttore del R. Museo di Venezia.

*Ernesto Basile*, architetto, direttore del R. Istituto di belle arti di Palermo, membro della Giunta superiore di belle arti.

*Federico Berchet*, direttore del R. Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti a Venezia.

*Bernardo Berenson*, storico e critico dell'arte (Firenze).

*Ubaldo Bucci*, ingegnere, reggente la Sovrintendenza dei monumenti di Ravenna.

*Camillo Boito*, architetto, storico dell'arte, presidente della R. Accademia di belle arti di Milano, aggiungendo alla firma la parola «*Benissimo*».

*Edoardo Brizio*, archeologo, professore all'Università di Bologna, direttore del Museo di Bologna.

*Naborre Campanini*, ispettore degli scavi e dei monumenti nella provincia di Reggio Emilia e scrittore d'arte.

*Giulio Cantalamessa*, pittore, direttore delle RR. Gallerie di Venezia, scrittore d'arte.

*Giulio Carotti*, storico dell'arte, segretario della R. Accademia di belle arti di Milano.

*Pietro Casati*, pittore (Ravenna).

<sup>1</sup> Esaminando l'intonaco dei piloni, sotto le pitture barocche si trova prima una tinta color cece o giallognola, poi uno strato di calce chiara dello spessore di 2 millimetri, assai dura; infine un altro strato d'intonaco antico, durissimo e scuro, dello spessore d'un centimetro.

- Achille Casanova*, pittore (Bologna).  
*Francesco Cavazza*, scrittore d'arte (Bologna).  
*Angelo Conti*, scrittore d'arte, ispettore dei monumenti (Firenze).  
*Romolo Conti*, architetto, segretario dell'Accademia di belle arti di Ravenna.  
*Vittorio Corcos*, pittore (Firenze).  
*Benedetto Croce*, dell'Accademia di scienze, lettere ed arti di Napoli.  
*Gabriele D'Annunzio*, letterato (Settignano).  
*Paul e Isabella Errera*, dell'Accademia archeologica di Bruxelles.  
*Raffaele Faccioli*, pittore (Bologna).  
*Cornelio de Fabriczy*, storico dell'arte (Stuttgart).  
*Adolfo Feraguti-Visconti*, pittore (Milano).  
*Ettore Ferrari*, scultore, della Giunta superiore di belle arti (Roma).  
*Antonio Fogazzaro*, letterato, aggiungendo alla firma le parole « *Toto corde* » (Vicenza).  
*Antonio Fradeletto*, scrittore d'arte, segretario generale dell'Esposizione di Venezia.  
*Giulio Franchi*, scultore (Ravenna).  
*Gustavo Frizzoni*, storico dell'arte (Milano).  
*Luigi Fumi*, storico dell'arte e direttore dei restauri ai monumenti d'Orvieto.  
*Arturo Gabici*, disegnatore-architetto (Ravenna).  
*Odoardo Gardella*, scrittore intorno ai monumenti di Ravenna.  
*Enrico di Geymüller*, architetto e scrittore d'arte (Baden-Baden). « Andando a Ravenna mi rallegravo tanto tanto di vedere finalmente il famoso San Vitale. Ma quanto fu per me dolorosa la sorpresa di vedere il carattere bizantino e le forme del vuoto interno talmente trasformate, deturpate, devastate, da codeste pitture barocche di cui ignoravo del tutto la presenza. La volta sembra levata del tutto da quel cielo atmosferico dipinto. Benchè, in generale, io sia assai rispettoso delle cose d'arte di varie epoche in un edificio di carattere storico, convengo che ci sono casi ove un monumento od una parte di monumento è tanto importante per l'arte e la sua storia, che per mettere questa parte più in rilievo, diventa legittimo di fare il sacrificio di cose di minor pregio » (da sua lettera del 6 luglio 1900).  
*Julius Groeschel*, architetto (Monaco di Baviera).  
*E. Grosjean-Maupin*, professore dell'Università e membro della Commissione superiore di belle arti a Parigi.  
*Vittorio Guaccimanni*, pittore (Ravenna).  
*Olando Guerrini*, letterato (Bologna).  
*Michelangelo Guggenheim*, scrittore e raccogliitore d'arte in Venezia. « Rammento di avere, rivedendo San Vitale, fatte le mie meraviglie per vedervi ancora esistenti quegli affreschi che per lo stile e il colore stridono orribilmente in mezzo al carattere armonioso della magnifica architettura » (da sua lettera del 2 luglio 1900).  
*Cornelio Gurlitt*, architetto, storico dell'architettura (Dresda).  
*Francesco Jacovacci*, pittore, direttore della Galleria nazionale d'arte moderna in Roma, membro della Giunta superiore di belle arti.  
*Francesco Xaverio Kraus*, archeologo, storico dell'arte cristiana, professore all'Università di Friburgo.  
*Julius Kurt*, storico dei mosaici bizantini ed archeologo (Berlino), con le parole « Cordialissimi auguri di successo ».  
*Giorgio Lampakis*, direttore del Museo d'antichità cristiane (Atene).  
*Max Lehrs*, direttore del Gabinetto delle stampe a Dresda.  
*Primo Levi*, l' *Italo*, critico d'arte (Roma).  
*Sebastiano Locati*, architetto (Milano).  
*G. Ludwig*, scrittore d'arte (Venezia).  
*Carlo Malagola*, direttore del R. Archivio di Stato di Venezia. « Ho sempre deplorato che le pitture barocche di San Vitale ne deturpassero l'antico e severo carattere; ma da quando è stato restituito alle pristinae sue forme, il contrasto mi è apparso più stridente. Io, quindi, non posso che far voti che un simile anacronismo, che guasta uno dei più notevoli monumenti dell'arte bizantina, sia al più presto rimosso » (da lettera del 2 luglio 1900).  
*Francesco Malaguzzi*, scrittore d'arte (Milano).  
*Alessandro Massarenti*, scultore (Ravenna).  
*Simone Meller*, storico dell'arte (Budapest).  
*Luigi Adriano Milani*, direttore del Museo archeologico di Firenze.  
*Domenico Miserocchi*, pittore (Ravenna).  
*Pompeo Molmenti*, scrittore d'arte, presidente della R. Accademia di belle arti di Venezia.  
*Arturo Moradci*, pittore (Ravenna).  
*Gaetano Moretti*, architetto, direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia (Milano).  
*Virginio Muzio*, architetto (Milano).  
*Carl Neumann*, storico dell'arte, professore di storia dell'arte all'Università di Heidelberg.  
*Aldo Noseda*, scrittore d'arte (Milano).  
*Ugo Ojetti*, critico d'arte (Roma).  
*Angelo e Adolfo Orvieto*, direttori del *Marzocco* (Firenze).  
*Pier Desiderio Pasolini*, storico (Ravenna).  
*Vittorio Pica*, critico d'arte (Napoli).  
*Lodovico Pogliaghi*, pittore (Milano).  
*Marcello Raymond*, storico della scultura italiana (Grenoble).  
*Jean-Paul Richter*, archeologo e storico dell'arte bizantina (Londra).  
*T. Rivoira*, storico dell'architettura (Roma).  
*Sigismondo Romanini*, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna.  
*Alfonso Rubbiani*, scrittore d'arte, restauratore di monumenti in Bologna.  
*Guglielmo Schmidt*, direttore delle Gallerie di Monaco di Baviera.  
*Jean-Louis Sponzel*, ispettore del Gabinetto delle stampe a Dresda.  
*I. B. Supino*, scrittore d'arte, ispettore del R. Museo nazionale di Firenze.  
*Henry Thode*, professore di storia dell'arte (Heidelberg).  
*J. J. Tikkanen*, professore di storia dell'arte all'Università di Helsingfors.  
*Natale Tommasi*, architetto, restauratore pel Governo austriaco dei monumenti dell'Istria e Dalmazia (Trieste). « Aderisco di tutto cuore alla sensata e lodevolissima sua iniziativa » (da lettera del 10 luglio 1900).  
*Hugo von Tschudi*, storico dell'arte, ispettore dei Musei imperiali di Berlino.  
*Domenico Tumiati*, scrittore d'arte (Ferrara).  
*Adolfo Venturi*, storico dell'arte, professore alla R. Università, direttore della Galleria nazionale di Roma.  
*Carl Vachtler*, dottore di storia dell'arte a Berlino.  
*Karl Woermann*, direttore della Galleria di Dresda.

Che questo « concordato internazionale » per una questione artistica sia mai stato tentato prima di me, non so. Certo è riuscito superiore ad ogni aspettazione. Alla mia circolare si è risposto da ogni parte e dalle più eminenti persone, tanto che penso che, nei problemi più incerti delle ristorazioni monumentali, non sarebbe male seguire un simile sistema a scanso di gravi responsabilità, di acerbe critiche e di postumi rimpianti.

CORRADO RICCI.

**Di due iscrizioni rinvenute nell'abbazia di Valvisciolo (Sermoneta).** — Ai piedi dei monti Lepini, a metà distanza tra Norma e Sermoneta, sorge l'abbazia di Valvisciolo.

Non si hanno della sua fondazione notizie precise. Sembra peraltro che prima di essere sede dei templari, intorno al XII secolo, fosse stata abitata dai monaci basiliani.

Dedicata primieramente a San Pietro, venne in seguito dedicata ai Santi Pietro e Stefano, quando i



benedettini della badia di Valvisciolo (*Vallis Luscinae*) in Carpineto vennero ad abitarla, dopo la soppressione dei templari nel 1310.<sup>1</sup>

Dai benedettini passò agli agostiniani; fino a che, abbandonata da questi a cagione delle guerre, passò in cura ad un sacerdote secolare.

Nel 1521 divenne commendata conferita da Leone X al cardinale Alessandro Farnese, dopo averla goduta un prelato di casa Colonna (1471). L'ebbero poi i Caetani a cominciare dal cardinale Nicola, che visse fino al 1585, e la tennero sempre in seguito, meno pochi anni del secolo XVIII nei quali la commendata fu conferita al cardinale Parracciani, al cardinal Conti e a monsignor Biancheri.

\* \* \*

L'edificio sorge su d'una piccola collina ai piedi del monte Corvino, a fianco del torrente di Bassiano.

Un grande rosone adorna superiormente la facciata: la porta è ad arco tondo ed ha la nicchia, formata dall'architrave e dall'arco, dipinta a fresco con figure rappresentanti la Beata Vergine col Bambino, santo Stefano ed un altro Santo.

L'interno della chiesa è composto di una navata centrale e di due più piccole laterali, ad archi acuti.

Adornano le pareti del coro quattro grandi figure dipinte a fresco rappresentanti san Pietro, san Paolo, Gesù Nazareno e san Bernardo.

Lateralmente, in fondo alla navata di sinistra, c'è una piccola cappella dedicata a San Lorenzo. La parete di fondo, le laterali, la volta a lunette e l'archivolto della suddetta cappella sono anche essi dipinti a fresco: e recano, oltre il Martirio di san Lorenzo e di san Felice, e vari miracoli di questi Santi, le figure di san Sebastiano, san Benedetto e San Bernardo.

Tanto il corretto disegno, quanto il colorito dei dipinti, provano che l'esecuzione ne fu affidata a mano maestra. Tuttavia tanto il Pantanelli, quanto altri che descrissero l'abbazia, tacciono il nome del loro autore, che fu il Pomarance.

L'attuale superiore della badia, P. Stanislao Withe, cistercense, persona colta ed intelligente, suppose che nella parete a destra del coro dovesse esservi qualche vano ricoperto da un semplice muro di mattoni in foglio, su cui gli artefici avevano dipinto. Mosso dalla curiosità di sapere ciò che quella parte di parete nascondesse, ed approfittando del fatto che fino a quel punto non si estendevano le pitture, fece abbattere il muro in foglio. Apparve una piccola nicchia a sesto semicircolare, limitata da pietre squadrate della stessa qualità e fattura di quelle che compongono la facciata esterna. La nicchia misura m. 0.88 X 0.52, e sulla pa-

rete di fondo porta sull'intonaco a lettere di color rosso la seguente iscrizione:

*Francesco Fazzuoli Anto- | nio Circignani e Camillo  
Campani | ... uoltera saritrovorno quando si fece | la  
Cappella di S. Lorenzo e quando | si dipinse il coro  
essendo discepoli | di M. Niccolao Circignani el quali  
fece | tal lavoro 1589 | tutti secchi da lo stento.*

Tale scoperta (avvenuta circa un anno fa) non poteva riuscire più opportuna. Con essa si venne a stabilire in modo certo come il Pomarance avesse dipinto in Valvisciolo, mentre nessuna biografia del valente pittore menziona tale lavoro.

Baglioni Romano G.,<sup>1</sup> nel tessere la biografia e nell'enumerare le principali opere di Nicolao Cercignani, detto Pomarance, così si esprime: «... Fu egli pratico pittore, e gran lavori intraprendendo con molta prestezza e con poca moneta terminava, sicchè di molte fatiche, riportò poco guadagno». Ora, non v'ha più sicura conferma di quanto scrisse il biografo, del documento testè ritrovato, ove, per bocca del figlio Antonio e dei discepoli, si apprende essere essi *tutti secchi da lo stento*.

Il padre Withe, non contento della scoperta, volle tentare se per caso altra nicchia simile fosse chiusa nel lato sinistro del coro. La sua aspettativa fu coronata da lieto successo, poichè anche da quella parte fu trovata una nicchia, identica alla prima e chiusa anche essa con muro di mattoni in foglio.

Di tal muro non si abbattè che una piccola porzione, poichè sul rimanente esiste parte della pittura a fresco; tuttavia dalla piccola apertura praticata si poté scorgere che anche qui la parete porta un'iscrizione, e questa volta del maestro stesso. Sciolte le abbreviazioni, la leggiamo così:

*Questa finestra fu murata a tempo | de signore pa-  
triarcho dalisandrio | Caetano | padrone di questa badia  
1589 | E il ducha su fratello fece depingere | la chapella  
de san lorenzo da | me Nicholaio Circignan | de Po-  
maranci.*

Il patriarca d'Alessandria Caetani, abbate commendatario di Valvisciolo nel 1589, fu Enrico Caetani, che ebbe la badia dal 1585 al 1612.

Le due nicchie, coeve alla facciata della chiesa, dovettero essere chiuse col muro di mattoni per permettere al Pomarance di frescare l'intera parete senza alcuna interruzione; ma prima che fosse eseguita la chiusura, i pittori dovettero dipingere le iscrizioni surriferite per lasciar ricordo della loro opera.

ORESTE NARDINI.

<sup>1</sup> Cfr. PANTANELLI, *Notizie storiche sacre e profane di Sermo-  
neta*. Ms. conservato in Casa Caetani.

<sup>1</sup> *Le vite dei pittori, scultori ed architetti dal pontificato di Gre-  
gorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642.*  
Roma, 1642, pag. 38-40.

## NOTIZIE VARIE.

## NOTIZIE DI FRANCIA.

**Dal "Petit Palais,, al Louvre.** — L'esposizione universale è chiusa e ben presto non resteranno di essa, all'infuori dei palazzi dei *Champs Élysées*, che le rovine delle leggiere costruzioni che formarono sulle rive della Senna così festevole e fragile decorazione e il ricordo incancellabile delle meraviglie scientifiche e dei capolavori artistici che essa accolse nei suoi recinti. Tutti gli oggetti d'arte sono di nuovo dispersi; ognuno di essi ha ripreso il suo posto abituale o in un museo, o in una chiesa, o in una collezione privata. Ma la loro riunione non avrà costituito soltanto una distrazione per il pubblico, un insegnamento per i dotti, un soggetto di meditazione e di sogni per i poeti e per gli artisti; essa avrà anche fornito l'occasione di mettere in atto alcune riforme già da gran tempo richieste.

Qualche cosa di completo e di definitivo sussisterà della meravigliosa esposizione ordinata con tanta scienza e con tanto gusto al *Petit Palais* nei *Champs Élysées*; la mobilia artistica francese del secolo XVIII occuperà alfine al Louvre un posto degno di essa.

Cinque grandi sale destinate un tempo ai disegni italiani, fiamminghi ed olandesi sono state rimesse a nuovo e si apriranno quanto prima a mobili, tappeti e stoffe del tempo di Luigi XV e di Luigi XVI. E tutti questi oggetti poco conosciuti finora e che erano prima dispersi per i palazzi pubblici, i mini-steri, ecc., non frequentati mai da visitatori, assumeranno per il fatto della loro riunione un'importanza eccezionale.

È noto a qual grado di sontuosità giungesse il lusso nell'interno delle abitazioni durante il secolo XVIII. Le mode di Francia erano accette dovunque, gli artisti francesi richiesti dai principali sovrani che ambivano affezionarseli; non era dunque più che naturale che le arti dell'arredamento figurassero con onore nel grande Museo francese? Fa meraviglia, soltanto, che non si fosse ancora attuata questa riforma e che si siano lasciati disperdere a caso tanti tesori artistici di cui gli amatori conoscono ora assai bene il pregio e che essi si contendono ad altissimi prezzi.

Qualche giorno ancora e la maggior parte dei mobili, dei tappeti, delle tappezzerie del secolo scorso, che ci fu dato ammirare ai *Champs Élysées*, accresciuti di altri molti che non si potè esporre per mancanza di spazio, avranno preso stanza al Louvre e nelle migliori condizioni possibili. Infatti nell'intento di dare

un po' più di vita a quelle sale assegnate alla mobilia, per togliere quel nonsochè di troppo severo che esse potrebbero presentare ad onta dell'interesse e dell'alto valore artistico degli oggetti, vi si disporranno come entro un sontuoso appartamento, quadri e pastelli dell'epoca e, sui mobili, pendole, candelabri, vasi, statuette... che daranno a questa sezione del Louvre un aspetto gaio e dilettevole. Tale innovazione, non v'ha dubbio, incontrerà il maggior favore non solo del pubblico, ma anche degli intelligenti di cose d'arte.

**Le sale dei disegni al Louvre.** — I disegni potrebbero lamentarsi d'essere cacciati dalle grandi sale bene illuminate nelle quali erano esposti da tanto tempo; ma saranno accolti in altri luoghi occupati prima da cristalli, avori, terrecotte e bronzi. Le dimensioni di queste sale saranno più modeste di quelle delle antiche e non daranno agio a lasciare costantemente sotto gli occhi del pubblico un numero così grande di disegni come prima, ma, a questo riguardo, si renderà generale il provvedimento già in parte adottato da qualche anno, di ordinare esposizioni temporanee. Tale sistema già in uso in molti musei stranieri, presenta anche il vantaggio considerevole di non lasciar deperire preziose opere d'arte sotto l'azione della luce e dell'aria.

C'è d'augurarsi di più che questo nuovo provvedimento affretti la soluzione tanto desiderata di un altro progetto. Intendo parlare della creazione al secondo piano del Louvre in luogo dell'interessante sì, ma ingombrante e poco artistico Museo di marina, di un vero e proprio Museo di disegni, con sale di studio e di esposizioni. Tale creazione da un pezzo desiderata è stata attesa, promessa e sempre rimandata, ma oggi è forse resa più probabile della morte recente del direttore del Museo di marina.

**Restauro di arazzi.** — La stessa preoccupazione di mettere in rilievo e di salvare dall'indifferenza, dalla dimenticanza e dalla rovina opere d'arte preziose, che ha determinato l'ordinamento delle sale di mobilia del secolo XVIII, ha spinto i poteri pubblici a stanziare una somma cospicua per intraprendere il restauro degli arazzi conservati nel Guardaroba di corte in numero di più che 1200.

La fabbrica dei Gobelins è stata incaricata di eseguire questo importante lavoro ritenuto da tanto tempo della massima urgenza a causa del rapido deperimento



di quelle mirabili tappezzerie possedute dallo Stato. Si tratterà di un lavoro lungo e delicato, ma gli artisti dei Gobelins hanno mostrato tanta sapienza nel magnifico restauro degli arazzi della chiesa di Saint-Remi a Reims — alcuni dei quali figurarono all'esposizione — che sapranno essere certo all'altezza del loro compito.

Il lavoro che durerà più d'una dozzina d'anni comincerà prestissimo; si è infine sentita una certa vergogna di far così aggravare il male, specialmente dopo che l'Inghilterra aveva dato un esempio salutare mandando con grave spesa a restaurare alla fabbrica dei Gobelins la serie di arazzi detta la « Tappezzeria delle Indie » di Desportes che orna in Malta la grande sala del palazzo del governatore.

**Una questione antica e un libro nuovo.** — È veramente da molto tempo che si pensa di salvare e di presentar bene le ricchezze d'arte della Francia. Tante di esse sono ancora ignorate! Chi conosce infatti le meraviglie artistiche conservate nei nostri musei di provincia? A questo proposito si è pubblicato un volume sul quale io voglio prima di chiudere queste note richiamare l'attenzione degli eruditi e dei ricercatori. È dedicato questo libro ai capolavori di pittura conservati nelle Gallerie dipartimentali, e non mancherà di rivelare parecchi tesori insospettati. Il tema, a dire il vero, non è nuovo, e l'autore non ha che riassunto in fretta le dotte opere dei Clément de Ris, dei Montaiglon, dei Mantz, ecc., ma egli ha avuto la fortuna di accompagnare il suo testo con numerose riproduzioni, di cui parecchie di pitture inedite.

Queste bastano a mettere in vista l'interesse essenziale che potrebbe presentare un lavoro più esteso su questo vasto argomento; parecchie volte già si è tentato di mettervi mano, ma sempre son sorte difficoltà materiali a sospenderne l'esecuzione. Speriamo che il volume del signor Gonse abbia il merito di rimettere sul tappeto tale questione e che questa possa stavolta essere infine risolta, a maggior soddisfazione degli amatori, degli artisti e dei dotti.

Parigi, dicembre 1900.

JEAN GUIFFREY.

#### NOTIZIE DI GERMANIA.

**Nuovi acquisti delle collezioni berlinesi.** — Chi ha da riferire sull'aumento del patrimonio artistico della Germania trova che Berlino occupa non solo il primo, ma quasi l'unico posto. Ciò peraltro non dipende esclusivamente dalla ricchezza dei mezzi, quanto piuttosto dall'energia di chi sa farli fluire di là dove gli altri non vedono che sorgenti inaridite. Il direttore dei regi musei, Wilhelm Bode, è anche la forza impulsiva della « Società del Kaiser Friedrich-Museum », di cui fu aperta recentemente l'esposizione annuale nell'atrio della galleria dei quadri. L'intima unione che la So-

cietà cerca di ottenere con la sezione del Rinascimento dei regi musei influisce fino a un certo punto anche sulla scelta delle opere d'arte che devono aiutare a riempire le lacune tanto spesso sentite nelle gallerie e nel museo di scultura.

Principalmente si sentono queste lacune tra le opere dell'epoca tarda del Rinascimento italiano. L'acquisto più grande per dimensioni, un regalo del console generale Hermann Rosenberg, è già un aumento graditissimo del fondo delle opere del Tintoretto, che si trovano nella galleria e che mostrano il maestro più sul terreno dei ritratti e dell'allegoria religiosa che su quello della leggenda biblica. La nuova pittura, di dimensioni straordinariamente grandi, rappresenta l'*Annunciazione*, ma non nella stanza strettamente chiusa della Vergine, timida ancora come una monachella, bensì nella spaziosissima veranda d'una santa donna, che già possiede la figura e il gesto della futura regina dei cieli. Scena e caratteristiche sono riprese assolutamente dal teatro ed anche lo sfondo, che pittoricamente è la parte più piacevole della tela, si contenta di effetti come di quinte. Ma in che modo sono trattate queste quinte, questo pezzo di loggiato, di giardino, su cui cade a fiotti la luce dell'aureola della celeste apparizione! Il tratto maestrevolmente libero dell'insieme non riesce certamente a lasciar passare inosservate alcune mancanze nel dettaglio, ma le fa più facilmente accettare. Il centro vuoto della composizione, separando come un limite luminoso la parte terrestre che riceve dalla parte celeste che annuncia, esercita con la sua forte profondità una potenza magica ed aumenta immensamente l'effetto decorativo dell'insieme.

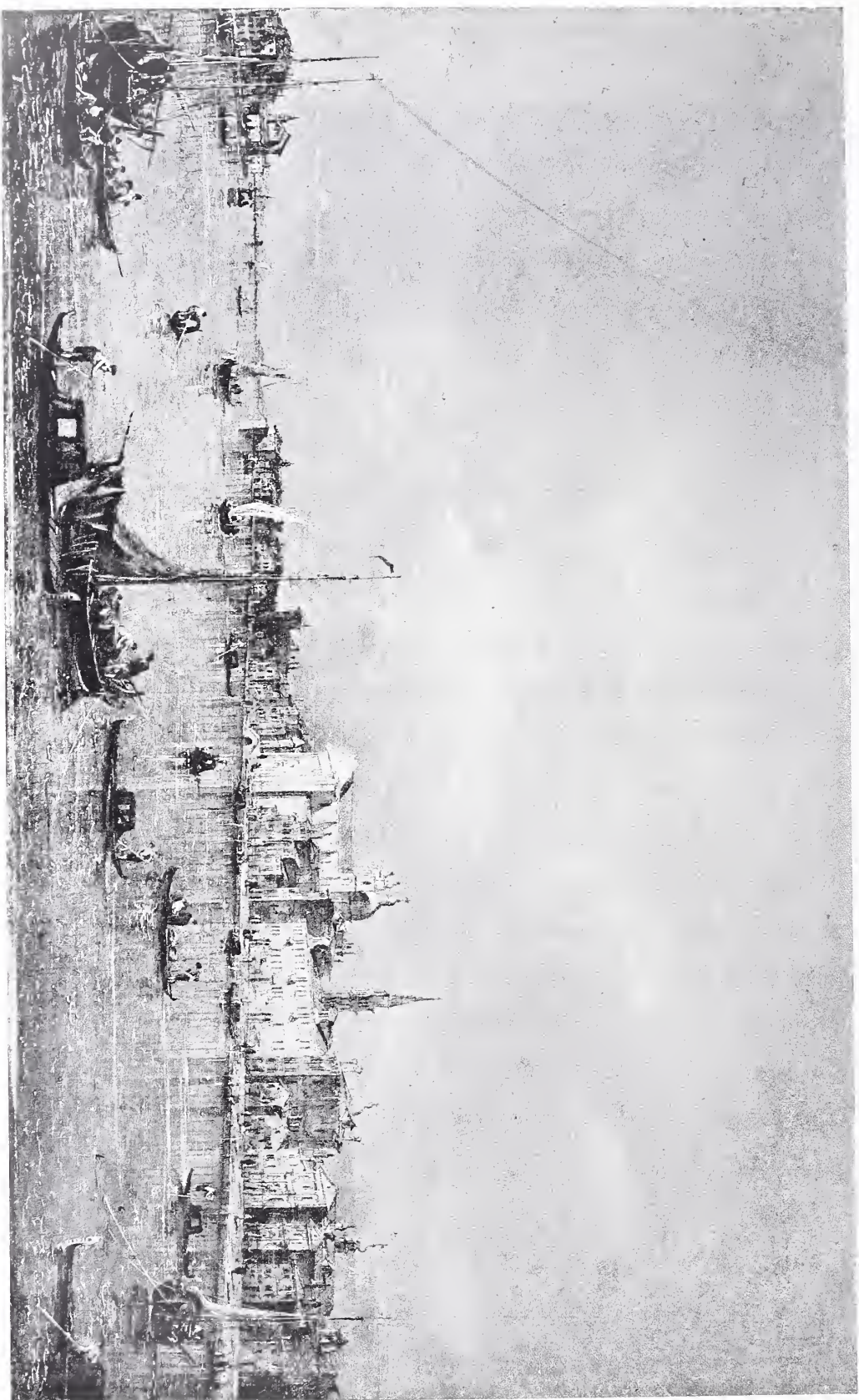
Francesco Guardi, uno degli ultimi rampolli della scuola veneziana, era finora poveramente rappresentato nella galleria con quattro piccole vedute di poco valore, dipinte forse in un'ora di sconforto dal tribolato artista per qualche viaggiatore a ragione di un ducato l'una. Ora è entrato degnamente nella Galleria con un quadro bellissimo: *l'eduta della Giudecca*. Considerabile anche nelle dimensioni come non molti dei suoi buoni lavori, mostra questo quadro tutte le qualità della tecnica del maestro, la delicatezza delle sue tinte locali, una smagliante e luminosa potenza che fa scintillare e raggiungere l'acqua e l'aria.

Il movimento delle scintille solari sulla trasparente acqua del canale, animato di navigli d'ogni specie, la fila variopinta ed allegramente fiorita delle case nel mezzo del fondo, dalle quali si staccano le caratteristiche pesanti mura dello spedale dello Spirito Santo e della chiesa dei Gesuiti, e, soprattutto l'aria sfavillante, tutto è dipinto con eguale brio ed eguale maestria. Così poteva dipingere soltanto chi, come Francesco Guardi, aveva conosciuto e amata Venezia e chi tutta la sua vita aveva serbato fedeltà a « San Marco e pò Venezia bèla! ».



TINTORETTO - L'Annunciazione. R. Galleria di Berlino





FRANCESCO GUARDI — Veduta della Gindecca. R. Galleria di Berlino

Gli altri acquisti di quadri che potè fare la società completano nel modo più piacevole le opere dei maestri tedeschi e olandesi. Sempre più portentosa diventa, aggiungendovi il ricco tesoro in disegni originali che possiede il gabinetto delle incisioni in rame, l'opera di Alberto Dürer, che si è poco a poco raccolta a Berlino.

In nessun posto meglio che a Berlino, nel Museo, si potrebbe imparare a conoscere per mezzo dei rispettivi lavori una certa epoca della sua vita: il secondo soggiorno a Venezia. Alla *Madonna col lacarino*, ed al ritratto enigmatico di donna, pieno di luce, segnato a grandi tratti, si è aggiunto col mezzo busto d'una

Con monogramma e con la data 1507 il piccolo e prezioso quadro è pure autenticato con documenti negli «Inventari di Imhof» nei quali è menzionato quattro volte come ritratto di ragazza e una volta come quello d'un giovane. Ciò si capisce facilmente perchè davanti al quadro si dubita del sesso della persona rappresentata, finchè la dolcezza femminile dei lineamenti ed il delicato nascere del seno nell'ampia scollatura quadrata decide il dubbio a favore del ritratto di ragazza. L'influenza veneziana si manifesta quando si prendono a paragone alcune teste giovanili di Bartolommeo Veneto. Ma come in tutte le opere di questi due anni (il quadro della *Festa del*



ALBERTO DÜRER — Ritratto di una giovine  
R. Galleria di Berlino

giovane un terzo quadro di quei suoi felici anni a Venezia (regalo della conosciuta ditta londinese P. & D. Colnaghi).

*rosario* del convento Strahow ed il *Cristo dodicenne*, della Galleria Barberini a Roma completano questa serie) così Dürer non è neanche in questo ritratto lui



stesso; lo si vede ancora stretto dalle nuove influenze, cercando di assorbire quelle estranee nel suo intimo, e tante cose strane, manierate, non libere sono rimaste. Per quanto il piccolo quadro debba essere valutato altamente come documento storico, forma una

Wernher stabilito colà, è adatta a rischiarare in modo nuovo e sorprendente i principi della vecchia pittura tedesca. Due anni fa il gran quadro dell'altare a Sterzing (Tirolo) d'un pittore tedesco finora non apprezzato richiamò la legittima attenzione.<sup>1</sup> I docu-



SCUOLA DI NINO PISANO — L'Annunciazione  
R. Museo di Berlino

aggiunta assai modesta alla già presente opera del maestro. Ciò che però in lui lotta aspirando di arrivare alla limpidezza, commoverà gli ammiratori ed amici del maestro, come ogni sincera aspirazione d'un artista, anche là dove si mette per un momento in contraddizione con la natura più intima e preziosa del suo talento.

Una serie di otto tavole rappresentanti la *Passione*, che la società ha acquistato facendola come al solito ritornare da Londra come regalo del signor Julius

menti resero possibile di trovare la data dell'opera, una combinazione d'intaglio e pittura: il 1458, e diedero anche informazioni sull'origine dell'intagliatore Multscher, nativo di Ulm. Nel ricercare i documenti manoscritti si trovò indicato che nel possesso dei Truchsess di Waldburg erano conservate ancora altre

<sup>1</sup> Pubblicato nel vol. IV della « Società artistico-storica per pubblicazioni fotografiche », 1899. Cfr. FRANZ V. REBER, *Hans Multscher da Ulm*, in *Resoconti dell'Accad. bavarese delle scienze, cl. filos. filol. e storica*, 1898, vol. II, fasc. I.

pitture di Multscher. Comparvero fuggitivamente questi quadri nei primi anni del XIX secolo a Londra in una vendita, per sparire poi inosservati nel possesso privato inglese. Ora la nostra società li ha assicurati alla Galleria di Berlino mercè l'intromissione

sono a Berlino. Quantunque più piccole di misure, sono più ricche di figure; c'è maggior soffio di tempestosa vitalità, i tratti audaci ed originali si accumulano, la fedeltà dell'osservazione non si arresta neppure davanti al bizzarro. Nessuna traccia d'influenza



SCUOLA DI NINO PISANO — L'Annunciazione  
R. Museo di Berlino

del signor dottor Lippmann. Le otto tavole formavano altra volta i due sportelli d'uno stipo riempito d'intagliature; però da molto tempo sono state separate. L'A. ha firmato con una pia preghiera e con la data del 1437 una delle più belle tavole rappresentante la morte di Maria. Da un'opera giovanile possiamo ora misurare il temperamento vivo, allegro e pieno di ardore del maestro, e paragonando quest'opera con quella di Sterzing dipinta venti anni più tardi, l'ammirazione nostra è senza dubbio per le tavole che

fiamminga. Qui, indipendente e libero si muove un maestro geniale in un regno fantastico tutto suo, che non ha nessun germoglio straniero. Soltanto di quando in quando in qualche testa di donna fatta a larghi tratti si osserva la conoscenza della pronta maniera di concepire dei pittori dell'Italia settentrionale, forse dei dintorni di Verona.

La serie dei quadri di questo maestro richiede nuovi fondamenti per la storia dell'antica pittura tedesca. La tutela da parte dei vecchi maestri fiamminghi è una



ipotesi non più a lungo sostenibile. In Hans Multscher pare finalmente sorto alla luce l'araldo di ogni movimento artistico indipendente, che a capo del quattrocento tedesco nei limiti nazionali, cammina non meno orgogliosamente che Masaccio di là ed i fratelli Van Eyk di qua. Anche in riguardo alla conservazione, le tavole di Berlino sono superiori a quella tirolese.

La pittura olandese ricevette un piacevole aumento col discreto ed elegante quadretto di Gerard Terborch. Il *Concerto*, che già si trova nella Galleria, mostra pittura della più fina qualità e il più brillante colore, l'attrattiva del nuovo quadro, invece, raffigurante un cavaliere che sta accanto ad una dama con calice di vino, è più intima; il pittore ha dato maggior valore al lato psicologico. Un vero capolavoro è il cavaliere tutto vestito di nero, con la bandoliera scintillante ed il cappellone a larghe falde, seduto davanti ad una parete grigia. Gli specialisti dei maestri olandesi danno questa piccola opera, più graziosa che fine, all'epoca media dell'artista, cioè agli anni fra il 1655 e il 1660.

Il gruppo dell'*Annunciazione*, scolpito in legno, del principio del xv secolo, aiuterà molto a chiarire la transizione, così poco finora indagata dalla scienza, dalla timidezza gotica della scultura del trecento alla franchezza naturalistica della plastica del quattrocento. Non siamo già ricchi in tali opere; soltanto le collezioni dell'università di Perugia ed il museo di Lione posseggono gruppi simili. Alla nostra è più vicina l'*Annunciazione* di Lione, però le differenze nei due lavori non si riferiscono soltanto alle dimensioni ed alla conservazione, ma anche al tempo in cui nacquero. Il gruppo di Berlino, di misura più piccola a causa dell'angelo inginocchiato e della sedia della Madonna, è un po' più recente di quello di Lione, che appartiene alla fine del trecento. Tutti e due provengono da Pisa. In quello recentemente acquistato l'ingenuo naturalismo, specialmente dei gesti parlanti dell'angelo, annuncia l'avvicinarsi del Quattrocento. Speciale rilievo dà all'opera l'essere dipinta in colori brillanti come smalto. Troveremo di sicuro l'artista nello studio di Nino Pisano, ma certamente non fra i suoi imitatori di mestiere; aspirazioni del tutto individuali verso la libertà della forma e l'indipendenza del concetto parlano in favore di un maestro, che sta sul punto di vincere la tradizione e già vede da lontano la terra promessa.

Un rilievo di Madonna in carta pesta, che si trova ancora nella sua nicchia originale di legno, completa il superbo gruppo appartenente al museo, di opere di Donatello. La composizione, una delle più appassionate che il maestro abbia ideato, si conserva in una imitazione in creta, tanto nel Museo di Berlino, quanto nella scelta collezione del signor Adolfo von Beckerath (Berlino). Di fronte a queste imitazioni la nuova carta pesta mostra più grandi dimensioni e l'aggiunta preziosissima dell'antica dipintura. La Madonna, veduta

di tre quarti di profilo, preme con appassionato fervore al suo petto il Bambino vestito solo della camicia, nascondendo quasi interamente il piccolo corpo nelle sue mani grandi e dalle dita lunghe. Con angoscioso pensiero volge il suo sguardo verso il piccino. La fiamma del sentimento in quest'opera, la passione quasi violenta indicano il tempo più maturo del maestro, gli anni del suo soggiorno a Padova. L'esistenza di una ripetizione in stucco, ingrandita da due angeli laterali, in una strada di Verona, aiuta a trovare la data più precisa. Nel tipo della Madonna vive ancora la fresca rimembranza del tempo fiorentino di Donatello prima del suo passaggio a Padova, e non si sbaglierà assegnando l'opera ai primi anni del suo soggiorno nell'Italia settentrionale, a un'epoca di poco posteriore al 1443.

Si attribuisce ad uno sconosciuto scultore dell'Italia settentrionale, amante di effetti decorativi, il rilievo di un cardinale a cavallo d'un mulo. Secondo lo stile suo dovremo cercare l'artista fra i maestri veronesi al volgere del xv secolo, poichè anche il forte alto-rilievo proveniente dall'Abbazia nuova fuori Verona, trovato fra le lastre di un piancito e lavorato in più punti in intera figura senza fondo, costituiva certamente il pezzo di mezzo di un monumento abbastanza grande.

Come molti lavori di quelle regioni settentrionali è scolpito in pietra calcarea. Il cavaliere è a tre quarti di grandezza naturale e fu regalato alla Società dal consigliere segreto di legazione signor von Dirksen.

Con la straordinaria ricchezza dei doni all'Associazione gareggiano gli acquisti regolari dei musei stessi. I nuovi acquisti arricchirono specialmente il riparto delle sculture del Rinascimento. Fra di essi meritano di essere menzionati come i più importanti: un graziosissimo putto, che sostiene uno stemma, tecnica dei Della Robbia, l'autore del quale però non è da cercarsi fra i membri conosciuti della famiglia Della Robbia; una figura in creta non dipinta, di una Madonna seduta, che ha impronta chiaramente provinciale e che esce dallo studio di un maestro bolognese attorno al 1460. Appartiene alla scuola di Donatello un commovente *Cristo*, seduto nella tomba e sostenuto da piangenti angeli in dipintura antica, magnificamente conservato; questo motivo è ripreso un'altra volta dal conosciuto rilievo in marmo nel South Kensington Museum.

Interessa specialmente nella collezione di piccoli modelli in creta il nano, bacchicamente grasso, della corte di Cosimo I, che sta seduto su una tartaruga ed è evidentemente il modello che Gian Bologna fece per il gruppo in marmo del giardino di Boboli.

Con Francesco Albani e Francesco Goya entrano, fra gli acquisti per la galleria di quadri, due maestri non ancora rappresentati nelle collezioni. L'incontro di *Cristo con Maddalena*, dell'Albani è un eccellente

esempio di pittura italiana barocca ed è splendidamente conservato (regalo del signor James Simon). Esercita una diabolica magia di colori lo studio del

blica, una ben informata Società e la liberalità privata lavorarono insieme da parecchi anni a Berlino, non è da meravigliarsi se qui si ottengono risultati,



DONATELLO — La Vergine col Bambino (carta pesta)  
R. Museo di Berlino

Goya, con la sua tinta generale nerastra, fuor della quale irraggia luce il confondersi delle uniformi e dei vestiti chiari; rappresenta una seduta del comitato dei Filippini sotto la presidenza di Ferdinando VII. Il quadro eseguito su questo interessantissimo schizzo si trova nella galleria di Castres; quanto allo studio, esso fu regalato alla galleria dal signor Goldschmidt. Poichè una buona direzione di una raccolta pub-

accanto ai quali rimangono indietro quelli degli altri musei tedeschi. Delle grandi collezioni non rimangono che poche, di cui l'antico prezioso possesso esclude in generale aumenti di minor valore; ma nei musei più piccoli provinciali domina ora una schietta predilezione per l'arte industriale e per i prodotti dell'arte modernissima.

Berlino, ottobre 1900.

HANS MACKOWSKY.



## NOTIZIE DEL PIEMONTE E DELLA LIGURIA.

**Scavi del Palazzo Reale in Torino.** — Le speranze che erano state concepite dagli studiosi di antichità cristiane, per gli scavi del Palazzo Reale, non hanno avuto troppo lunga conferma. Sopra le rovine del teatro romano, grandioso edificio della colonia taurinense, sconvolto però dalle fondamenta in seguito alle varie e fortunate vicende a cui soggiacque la città, si rinvenne bensì un grandissimo numero di tombe cristiane, alcune delle quali costrutte con grandi lastroni di pietra, provenienti dal teatro e dimostranti d'avere appartenuto a persone di classe distinta. Nessun oggetto, nessuna iscrizione vennero a dare indizi cronologici. Solo un frammento di lastra, decorata da una fascia d'intreccio di età carolingia, reca poche lettere d'un'iscrizione, che il prof. C. Cipolla interpretò come probabile traccia d'un atto relativo alla fondazione della canonica del Duomo (secolo ix). Anche del chiostro della cattedrale Landolfiana, di cui nell'anno scorso si trovò una notevole traccia, non si ebbero altri elementi, tranne pochi resti di transenne, o di lastre d'amboni, con decorazioni consuete di quel periodo a cui la cattedrale Landolfiana risale (secolo ix).

**Restauro a monumenti torinesi.** — La grandiosa facciata che Filippo Juvarra appose al castello dei principi di Acaja, quando esso divenne il Palazzo Madama, presentava guasti non indifferenti, e in vari punti minacciavano cadere i pezzi di rivestimento, fatti con pietra di cattiva qualità. Si sono iniziati ora, a cura dell'Ufficio di conservazione dei monumenti, i lavori di restauro, dai quali la facciata uscirà consolidata e speriamo anche ripulita.

Un altro restauro, affidato allo stesso Ufficio, fu quello della volta del grande salone nel castello Reale del Valentino, oggi occupato dalla Regia Scuola d'applicazione degl'ingegneri. La volta di questa sala, ornata di affreschi di notevole valore, rappresentanti le glorie militari e civili della famiglia di Savoia, minacciava crollare, essendosi rovinate le soprastanti armature dei tetti. Vennero eseguiti i rinforzi statici e fu consolidato l'affresco, che attende però, dalla larghezza di coloro che ora soprintendono al castello, un vero restauro.

**Altri lavori in Piemonte.** — I lavori di restauro ai castelli nazionali di *Verrès* e di *Fenis*, in valle di Aosta, languiscono per ragioni di bilancio; non così quelli dei due grandiosi castelli di *Montalto* e di *Pavone*. Il primo, oramai una rovina, ha trovato un difensore nell'attuale proprietario, barone senatore Severino Casana, sindaco di Torino; il bel castello, convenientemente riparato mostrerà ancora, per lunghi secoli, il suo fiero profilo merlato sul colle solitario, donde domina il verde ampio circo della valle d'Aosta, dalla chiusa di Bard a quella d'Ivrea.

Il *castello di Pavone*, costruzione dei secoli ix-xvi, passato da vari anni nelle mani dell'architetto D'Andrade, riprende aspetto e vita di dimora forte e bella dei secoli andati; non solo le parti antiche furono con scrupolosa cura consolidate e messe in vista, ma anche le nuove costruzioni sono erette con armonia, finezza di gusto e profondità d'osservazione.

A *Varallo* furono terminati i restauri dell'elegante cappella di Loreto, adorna d'affreschi di Gaudenzio Ferrari; in quello stesso santuario, per assentire al desiderio, insistentemente dimostrato dal ser. Montefiori-Levi, del Belgio, vennero riprodotte per il Museo d'Anversa, tre statue di Giovanni Wespin, detto il Tabacchetti, vere meraviglie di arte profondamente naturalista. A *Chivasso*, per le cure del restauratore Orfeo Orfei, venne rimessa in buono stato la pala della chiesa parrocchiale di Defendente De Ferrari, il mite artista di quella terra, che lasciò in tutto il Piemonte delicati tesori di grazia e soavità infinite.

Contro le minacce mosse da un partito di speculatori, si è dichiarata in favore della conservazione del *castello di Novara* la Commissione conservatrice di quella provincia, la quale non può permettere che si rinnovi, allo spirare d'un secolo che rispettò tutte le forme dell'arte del passato, il desolante fatto avvenuto nella stessa Novara, nei primi decenni del secolo, quando, per seguire le maniche grandezze di un Antonelli, si sacrificò indegnamente una modesta, ma illustre chiesa lombarda.

Presso *Tortona* furono, nel corso dell'estate, ultimati i restauri della chiesa di Santa Maria di Rivalta, costruzione quattrocentista di non lieve valore.

**Restauro a monumenti genovesi.** — Nella Liguria molti ed importanti lavori si fecero ai monumenti antichi, grazie all'interesse che alcuni valentuomini seppero risvegliare in quella popolazione laboriosa e, quando vuole, generosa.

Al posto d'onore va ricordato monsignor Arcivescovo, il marchese Tommaso Reggio, che con fervore ed amore continua la sua opera di restauro della cattedrale. Provveduto al consolidamento delle muraglie perimetrali, ora la commissione ha intrapreso il restauro di tutto il fianco sinistro del tempio, verso la via San Lorenzo, che già disegna le sue belle e severe linee, dove l'arte romanica, nel suo sviluppo più potente, si disposa già con le finezze dell'arte gotica e gli ardimenti di quella toscana. Attualmente i lavori si sono arrestati contro il mostro dell'ingordigia privata, che esagera le pretese per l'esproprio di una casupola addossata all'abside del tempio, dalla demolizione della quale si trarrà il vantaggio dell'isolamento di tutta quella parte.

Furono terminati, con l'intervento dell'Ufficio regionale e col sussidio del Ministero dell'istruzione, i restauri della bella chiesa romanica di San Donato,

importantissima per il suo carattere, per la torre campanaria che si aderge sul transepto; sventuratamente il tempio è schiacciato nel fitto degli edifici che si ammassano attorno a quella breve collina, su cui, per secoli, si annidò la fierissima repubblica di San Giorgio.

A Santa Maria di Castello furono eseguiti dal pittore Bigoni prudenti ed opportuni restauri al chiostro frescato con mirabile grazia da Giusto d'Allemagna.

Al Palazzo di San Giorgio i lavori, sotto la minaccia che gravemente impendeva, furono condotti con singolare alacrità. Ormai, dietro le catapecchie del settecento, sono state riparate le ampie trifore che si aprono nella cortina di bella e fine muratura del fianco verso piazza Caricamento: per tal modo, qualunque sarà la destinazione che verrà data al palazzo, nessuno sognerà più di prolungarlo per sette od otto metri in questa direzione, come nessuno, dopo il progetto presentato dalla Direzione dell'Ufficio regionale dei monumenti, penserà sul serio ad un restauro fatto altrimenti che come lo studiò Alfredo d'Andrade. Resta solo a decidere, e perciò non mancano i dispareri, quale sarà l'uso da darsi al bel palazzo, che i genovesi vedono con dispiacere in abbandono.

Un'eletta di gentili spiriti genovesi attende con pertinacia a rendere più ricchi i due Musei municipali di Palazzo Bianco e di Palazzo Rosso, dove trionfa la superba bellezza dell'opera di Van Dyck; recentemente vennero acquistati due quadri di Venkoert, rappresentanti figure di donne al mercato, di grandezza non comune nei quadri di genere fiamminghi.

Con molta opportunità il Museo raccoglie frammenti di sculture antiche, che andrebbero miseramente dispersi; così si hanno ora le sculture del chiostro di San Tommaso, di carattere vetustissimo, forse del secolo IX, e presto speriamo si abbiano i frammenti del finestrone della Parrocchiale di Monterosso, di cui è parola qui sotto.

**Altri restauri in Liguria.** — All'oratorio di San Michele di Coronata, sopra Cornigliano, fu riparata dal Bigoni la bella pala di Pierin del Vaga; lo stesso restauratore lavorò vari mesi alla pinacoteca civica di Savona, riparando varie tavole, pregiato ornamento di quell'istituto; finalmente gli sforzi più accaniti hanno vinta la ostinata opposizione della confraternita di Santa Maria di Castello, che ha concesso si provveda a razionale restauro della mirabile pala di Vincenzo Foppa e Ludovico Brea, per il quale vado cercando i mezzi.

Interessanti furono i risultati ottenuti dai lavori di restauro condotti dall'Ufficio regionale nel battistero della cattedrale di Albenga; ragioni di delicatezza e di riguardo m'impediscono di anticipare quello che sarà argomento di più ampia relazione dell'Ufficio di cui faccio parte: sinora però posso accennare come furono rintracciati numerosi elementi che permettono di risalire per quella costruzione alle più remote epoche

dell'architettura cristiana. Le tracce di antiche pitture, la bellezza del mosaico del santuario, che dette una iscrizione di singolare importanza, gli avanzi della primitiva fonte battesimale, gli elementi certi dell'originale carattere del battistero, fanno di quest'edificio un monumento di singolare importanza. E sono lieto di annunciare che, per desiderato accordo di quel comune e del clero locale, e coi sussidi della provincia e dei due Ministeri dell'Istruzione e dei Culti, si potrà ridonare al monumento il primitivo aspetto e farne un vero gioiello per Albenga e per la Liguria.

Altri lavori di minore entità si fecero alla bella torre campanaria del Duomo, alla chiesa di San Fedele e a qualche altro edificio romano della città degl'Ingaunii.

Nella riviera di levante continuano i lavori alla parrocchiale di Monterosso, il cui finestrone, ampio e ben decorato, è di una vaghezza mirabile. A giorni si metterà anche mano al restauro della chiesa di San Pietro in Porto Venere; chi conosce quel luogo, dove la natura prodigò i suoi incanti, e quel gioiello dell'architettura ligure-toscana, dovrà applaudire a tutti coloro che in vario modo si sono adoperati perchè si addivenga al restauro di quel tempio, ora riparo di un riflettore a luce elettrica della regia marina.

Poco lungi di lì, a Castelnuovo di Magra, il maschio del castello, che accolse nelle sue mura l'Alighieri, erge già la sua fiera corona di merli, ed un ben inteso restauro impedirà il cadere delle mura semplici ma severe.

Ad Ameglia, presso Sarzana, la vigilanza del cavaliere P. Podestà poté impedire che si disperdessero alcune belle sculture cinquecentiste della parrocchiale, ed a questo proposito io esprimo, e faccio salire alle superne sfere, un caldo voto che, cioè, almeno sul terreno della conservazione del patrimonio artistico nazionale, si venga ad un sincero accordo fra le autorità dello Stato e quelle della Chiesa; mi auguro che, prendendo occasione del voto espresso recentemente dal congresso internazionale di archeologia cristiana, di Roma (congresso che non può essere accusato certo di giacobinismo!), le autorità religiose confermino l'impedimento di vendere oggetti, di qualsiasi sorta, appartenenti alle chiese e confraternite, e che le autorità civili sanciscano una pena sensibile e materiale a chi trasgredisce queste disposizioni. Spesso la scusa della buona fede, troppo facile e comoda, giova a coonestare vere e brutali spogliazioni. Quando queste spogliazioni saranno considerate alla stregua di offese fatte alla proprietà sacrosanta di tutto un popolo che si rispetta e che ha la coscienza del proprio valore e dei propri destini, non assisteremo più a questo esodo desolante delle pure glorie del nostro passato artistico. Ma forse allora sarà tardi!

Torino, novembre 1900.

ANTONIO TARAMELLI.



## NOTIZIE DI LOMBARDIA.

**L'arca di Sant'Agostino**, l'opera insigne di scuola pisano-senese compiuta nel 1362, della quale annunciai il trasporto, <sup>1</sup> si trova nuovamente insediata nell'antica basilica di San Pietro in ciel d'oro, di Pavia. Ultimato il restauro del vecchio tempio, compiuta la ricomposizione dell'arca, richiamati ad officiare gli agostiniani, il giorno 7 dello scorso ottobre con grande solennità chiesa e monumento riacquistarono la vita interrotta da oltre un secolo.

Il restauro, anzi il ripristino della basilica è dovuto alla solerzia della Società pavese di antichità cristiane ed all'opera dell'architetto professor Savoldi, il cui progetto fu approvato e sorvegliato dalla Direzione dell'ufficio di conservazione dei monumenti della Lombardia. La facciata, i muri perimetrali, la navata centrale e quella di sinistra sono ancora opera antica; la cupola fu restaurata, e così pure la navata destra; mentre la cripta ed il presbitero sono costruzione nuova, condotta però sulle importanti tracce rimaste, che consentirono un'esatta riproduzione.

L'arca sorge di nuovo sull'altare maggiore, come era stata collocata nel 1739, e come trovai *ab antico* nel duomo di Prato la tomba del vescovo di Tarlati, che con la medesima ha tanta analogia di assieme e di stile. <sup>2</sup>

In occasione di questo grande avvenimento religioso ed artistico della riapertura al culto della basilica e del ripristino nell'antica sua sede dell'arca del Santo, il reverendo dottor Rodolfo Majocchi, direttore del Museo Malaspina in Pavia, ha dato alle stampe una monografia illustrata, della quale è già uscita la prima parte. <sup>3</sup> L'autore vi ha raccolto quanto si possiede di pubblicazioni e di documenti intorno al culto della salma di Sant'Agostino ed alla origine, esecuzione e vicende dell'arca grandiosa. Di questa fa pure uno studio diligente.

**Una tavoletta di Benozzo Gozzoli** è riapparsa alla luce ed è entrata nella Pinacoteca di Brera. Ebbi la fortuna di ravvisare questo prezioso artista in uno dei tre quadri di proprietà di una famiglia dimorante in Milano, sui quali lo scultore cav. Achille Alberti mi domandava un giudizio. Il direttore della Pinacoteca di Brera, dott. Corrado Ricci, confermò l'attribuzione che io suggerivo e trattò l'acquisto del cimelio, al quale il Ministero dell'istruzione ha subito consentito.

<sup>1</sup> V. *Arte*, fascicolo maggio-aprile 1900.

<sup>2</sup> L'arca compiuta nel 1362, era sino al 1739 rimasta vuota nella vicina sacrestia, cioè senza il deposito della salma del grande Dottore deposta nella cripta.

<sup>3</sup> SAC. P. RODOLFO MAJOCCHI: *L'arca di Sant'Agostino in San Pietro in ciel d'oro*. Illustrata con tavole in fototipia. Pavia, tipografia Fusi, 1900.

La tavoletta, frammento di una predella, è alta 24 centimetri e lunga 34, e rappresenta il miracolo di San Domenico che risuscita il giovanetto Napoleone, morto calpestato da un cavallo. L'azione è per così dire sdoppiata: nel fondo vediamo il cavallo calpestare il ragazzo ed un uomo manifestare la sua collera per l'accaduto; nel primo piano, il Santo, circondato da un prelato e da alcuni frati, colla destra fa cenno al ragazzo di ritornare a vita ed alzarsi; e quegli appunto, rialzatosi, a mani giunte ringrazia il Santo, fra lo stupore e l'estasi di tre donne ancor sedute a terra.

La graziosa e vivace pittura è di una conservazione perfetta.

Nè il Vasari, nè il Cavalcaselle fanno cenno di dipinti che possano aver formato con questo pezzo il complesso di una pala con la relativa predella. È impossibile peraltro che le altre tavolette della predella e la pala stessa siano andate tutte distrutte; saranno certamente sparse e dimenticate in qualche chiesa od in raccolte pubbliche, o nascoste, ancor presso privati, come era rimasto questo frammento.

Non mi fu indicato il nome della famiglia che lo possedeva, solo mi venne detto che essa, tempo addietro, era stabilita nell'Italia centrale.

**Nuovi ricuperi ed acquisti della Pinacoteca di Brera** sono pure da segnalarsi. Il nuovo direttore, dottor Corrado Ricci, ha ritirato dalle chiese, ove si trovavano depositate, parecchie opere, fra le quali:

Cima da Conegliano. Una grande ancona, opera giovanile, rappresentante la *Vergine in trono col Bambino, tra i santi Giovanni Battista, Sebastiano, Rocco e Maddalena*;

Fratelli Zaganelli da Cotignola. Una *Santa conversazione*, recante le firme e la data del 1499, e una *Pietà*;

Francesco Fantone da Norcia. Un'opera molto originale composta di due parti che erano andate disperse in due chiese diverse: una *Santa conversazione* e la rispettiva lunetta con la *Pietà*;

Niccolò Rondinello. *I quattro santi Canziano, Canzianilla*, ecc., ricordati dal Vasari;

Antonio Aleotti di Argenta. *Madonna col Bambino tra Sant'Antonio da Padova e Maria Maddalena*.

Fra gli acquisti, oltre alla tavoletta di Benozzo Gozzoli, opere di:

Antonio da Pavia. *San Giovanni, Sant'Ivone e Sant'Agostino*, firmata e con la data 1513;

Giampetrino (maniera). *Il Redentore*;

Giovanni Canavesio. Un grande politico, firmato e con la data del 1490;

Pacchiarotto. *Madonna col Bambino ed angeli*;

Pellegrino Tibaldi, detto Pellegrini. *La decollazione di San Giovanni Battista*.

GIULIO CAROTTI.

## NOTIZIE DEL VENETO.

**Gli ultimi acquisti della Galleria dell'Accademia a Venezia.** — Le cure intelligenti e solerti del direttore Cantalamessa per l'incremento della Galleria dell'Accademia sono state anche quest'anno degnamente coronate.

Primo, per ordine di tempo, è un piccolo ritratto quattrocentesco, un mezzo busto su tavola, ignoto di figura e d'autore, su cui niente più che congetture si son potute formare. Veneti sono, per concorde parere, il pittore e il personaggio; questi è un uomo vigoroso di media età, dall'occhio vivo e serio, dal collo taurino, dai lineamenti poco regolari, coperto d'un berretto e d'una cappa a risvolti di pelo. Il fondo ha poche linee di paesaggio.

Nel rimirare sul breve dipinto il disegno deciso, le ombre sentite, l'incarnato oro vecchio, ricorrono alla mente ad ora ad ora i nomi di Antonello da Messina, del Catena, del Basaiti, di Vittore Belliniano; ma pur senza che i caratteri dello stile e la maniera siano sufficienti a dar la riprova delle ipotesi fatte, ed anche senza che vi si rivelino le qualità di un artista di primo ordine, questo ritratto è certamente nel suo genere un piccolo gioiello, col vantaggio di essere anche ben conservato.

Un altro ritratto virile, di acquisto recente, si attribuisce a Giovanni Contarini, l'autore di quella leggiadra *Venere* che si ammira qui pure all'Accademia. Non ostante una certa fiacchezza d'espressione e di colorito, il quadro ha pregi notevoli, e forse in parte offuscati dall'azione del tempo.

Dal Seminario di Udine provengono due vedute del Canaletto e una tavola di Lorenzo Veneziano. Quelle ritraggono due delle note prospettive del Canalazzo che sono, per così dire, la specialità di quel geniale artista; e sebbene il nome il nome del Canaletto non si possa pronunciare per esse con assoluta sicurezza, tuttavia sono, specie per la nostra Galleria, d'importanza e di decoro indiscutibile.

Similmente possiamo dire della tavola di Lorenzo Veneziano, raffigurante una Madonna col Bambino, su fondo dorato, con la firma in basso. Si può credere che questa tavola costituisse la parte centrale di un polittico, simile a quello posseduto da questa stessa Galleria.

Più fortunato non poteva essere l'acquisto ultimo, sì per il pregio degli oggetti, sì per le condizioni della compera.

Sono due tele che provengono dal signor Alesandro Bedendo di Mestre e che per essere così imbrattate dalla polvere e per la cattiva custodia erano tenute in niun conto, e sarebbero, senza l'opera del prof. Cantalamessa, finite di perire in una soffitta, se non, forse, passate da qualche abile negoziante attraverso la frontiera.

La prima è una *Sacra conversazione*, del Palma Vecchio, un lavoro superbo, una delle cose più degne del sommo satellite di Tiziano. La tela misura circa due metri di larghezza e uno e mezzo d'altezza. La Madonna, col Bambino sulle ginocchia, siede in alto sulla sporgenza d'un pilastro all'angolo d'un tempio, ed ha un movimento che ricorda la *Madonna di Ca' Pesaro*, di Tiziano; le altre figure stanno più in basso: a destra, inginocchiato in mezza ombra, san Giuseppe; a sinistra è seduta santa Caterina, una formosissima sorella della *Santa Barbara*; presso di lei è inginocchiato san Giovanni, bella e delicata figura, che tien della misteriosa mollezza giorgionesca e della spiritualissima soavità delle teste di Pietro Perugino.

Le figure spiccano su d'un vago paesaggio, creato con arte tizianesca. L'idea generale della composizione rammenta il quadro col soggetto stesso posseduto dalla Galleria Imperiale di Vienna, ma con varie differenze, anche di personaggi; quanto al colorito potrà farne il paragone chi sia stato in grado di vedere ambidue gli originali; nel nostro è, per usar la parola più semplice e più adatta, magnifico. Purtroppo vi sono alcune lesioni irreparabili, una delle quali guasta proprio metà della bocca della santa Caterina.

Ne riparlerò, ove sia il caso, appena che sarà ben compiuto il lavoro di ripulitura e di riparazione a cui attende con felice risultato il pittore Zennaro, e la tela avrà avuto definitiva collocazione in Galleria.

D'una conservazione assai migliore e d'un'ammirabile freschezza è l'altro quadro, un *San Giuseppe*, di Jacopo Bassano. Il santo è di grandezza quasi naturale, pressochè nudo, seduto sopra un masso al limitare d'una grotta, in atto d'intensa adorazione verso il Crocifisso.

Il nudo è splendidamente modellato, l'espressione della figura è potente e resa più suggestiva ancora dai vigorosi effetti di luce, particolari di quel pittore, chiaro e freddo nei punti illuminati, cupo e bituminoso nelle ombre, ora maggiormente accentuate dal tempo. Si può senza molta esitazione collocare fra i capolavori del Bassanese.

**La chiesa dei Frari.** — Le absidi di questa chiesa dalla parte del Campo di San Rocco erano state, forse da qualche secolo, circondate da brutte casupole che ne toglievano affatto la vista nella parte inferiore, e deturpavano l'insieme squisitamente artistico di quel piccolo piazzale. Il desiderio dei cultori dell'arte, che quei fabbricati indecorosi fossero soppressi, è stato di recente, dopo non brevi questioni colla fabbriceria della chiesa, soddisfatto con alacrità da questo Ufficio regionale, ed ora le arcate ed i finestrini gotici si ergono liberi nella loro elegante grandiosità, mostrando sempre meglio lo splendore dell'ammirabile edificio.



Notevolissimi sono, poi, i risultati ottenuti ultimamente dai lavori di restauro interno.

Già due anni or sono, sopra la porta della sacrestia, nel muro da cui si staccano i tre monumenti del beato Pacifico, di Benedetto Pesaro e di Paolo Savelli, fu ritrovato sotto l'intonaco un vivace affresco raffigurante una tenda verde con cordoni rossi, sorretta in alto dagli angeli e dischiusa in basso da un grazioso puttino. Di recente poi, per le indagini proseguite sulla parete contigua, sopra lo squisito monumento di Jacopo Marcello (m. 1484), venne in luce un bellissimo affresco dipintovi a completamento della parte architettuale, come si usava spesso (la tomba Onigo a San Niccolò di Treviso ne è un celebre esemplare) nelle opere lombardesche di quel genere.

La parte superiore è da sè sola un quadro, che raffigura un trionfo, con un carro tirato da bianchi cavalli carico di prigionieri in catene, preceduto e seguito da uno stuolo di cavalieri e di fanti, sullo sfondo di un ameno paesaggio d'alberi e di colline. Il quadro è poi chiuso da una finissima decorazione di carattere architettonico, che termina in alto con un medaglione, recante la sigla di Gesù, tra due stemmi della famiglia Marcello, e continua in basso, ai lati del sarcofago con vaghissimi ornati di fogliami e di nastri, d'armi e di scudi, sì da incorniciare riccamente l'opera marmorea, che pur sembrava non aver bisogno di maggiori lenocini per essere ammirata fra le cose eccellenti dello scarpello lombardesco.

Purtroppo non tutto il disegno decorativo si è potuto riavere: dal lato destro e nella parte inferiore fu trovato distrutto (o incompiuto, come vuole taluno), e qua e là il colore è smarrito per le scrostature; ma nell'insieme l'effetto è soddisfacente e il lavoro di scoperta sembra assai ben condotto.

Oltre a questo, che trovo il più bello, altri affreschi si son rinvenuti, sotto l'intonaco, intorno al sarcofago di Benedetto Brugnolo, intorno all'altare della famiglia Zane attribuito al Vittoria, e intorno all'altare che porta il quadro della *Purificazione* del Salviati; quivi specialmente son notevoli alcune grandi figure di carattere tizianesco che vengono attribuite al Salviati medesimo.

Va menzionata infine un'altra scoperta d'importanza anche, dirò così, documentale, sopra la porta che mette nel chiostro della Trinità. Ivi stava sospesa una bara di legno dietro alla quale era infissa al muro una grande tavola mediocrementemente dipinta; rimossa l'una e l'altra, apparve un elegante archivolto a motivi ornamentali in terra cotta, e poi una zona dell'antico strato rosso a finto mattone che si ritiene costituisse nel cinquecento il fondo di tutte le pareti della chiesa, intonacate poi di bianco, secondo che se ne ha notizia, per ordine del governo, in seguito alla peste del 1630.

È dovere ricordare che tutte queste esumazioni sono merito dell'ing. Rosso.

**La Pescheria.** — Una notizia che riuscirà gratissima agli amici di Venezia: lo sconcio capannone di ferro eretto sul Canal Grande a Rialto, di faccia alla Ca' d'Oro, sarà quanto prima atterrato e sostituito da un nuovo edificio che per buone ragioni si può credere riesca degno di Venezia. Autore del progetto della nuova pescheria è il pittore Laurenti, e vi collabora per la parte architettonica il cav. Ruscolo. Sembra che l'inizio dei lavori faccia parte del programma della sessione in corso del Consiglio municipale.

#### **La vendita della collezione Bevilacqua-La Masa.**

— La vendita di questa preziosa raccolta di memorie storiche e di opere d'arte ha avuto luogo nel mese di ottobre scorso nel palazzo Pesaro, il superbo edificio barocco del Longhena, lasciato dalla compianta duchessa Bevilacqua-La Masa al Municipio di Venezia.

Oltre svariati oggetti di mobilio, diversi dipinti vi figuravano con nomi assai ragguardevoli; i singoli prezzi tuttavia non ascesero in genere a più migliaia di lire.

Rammento a titolo di cronaca, declinando ogni responsabilità per l'attribuzione, un Marco Palmezzano, un Sebastiano del Piombo, un Veronese, un Bronzino, un Bonifacio (?), un Gaudenzio Ferrari, un Jacopo da Ponte, due buoni quadri del Longhi, uno del Poussin, uno dell'Hayez, un crocifisso d'argento attribuito al Bernini, alcuni bei mobili *Louis XV*, qualche bell'arazzo fiammingo.

**L'esposizione bordoniana a Treviso,** rimasta aperta dal 20 d'ottobre alla metà di novembre, è stata giudicata in modi molto diversi. Tra i due opposti ed estremi giudizi c'è naturalmente una via di mezzo, per la quale si può riconoscere che la mostra non fu proprio all'altezza della fama del pittore, ma riuscì lodevole, dati i mezzi morali e materiali di cui disponevano gli organizzatori. Il prof. Bailo vi mise certamente tutto il suo buon volere, e se non credette seguir sempre un vero criterio artistico e scientifico nella composizione della mostra, questa riuscì tuttavia interessante, anche per coloro che avevano altrove ammirato separatamente i dipinti del Bordone. Per vero i quadri suoi originali erano pochissimi, e frammentati ad altri, sulla cui autenticità il dubbio era grave e fondato; mentre abbastanza numerosa fu trovata la collezione delle riproduzioni fotografiche, ove del resto figuravano, con intento illustrativo, anche quelle di molti altri pittori veneti del Rinascimento.

Per la commemorazione pronunciò il Molmenti un applauditissimo discorso, e fu coniata a cura dell'Ateneo una buona medaglia di bronzo col ritratto di

Paris da un lato e dall'altro la leggenda: *Paris Bordonus, Tarvisinus, Pictor Celeberrimus. - Tar. M. D. M. Ven. MDLXXI. Ant. Carlini. In. Honorem. Par. Bordon. Pict. Cives. Tarvisini. IV. A. Nativ. Saec. Annum. Concelebrantes. Nummum. Max. Aeneum. F. Voluerunt.*

È stato poi pubblicato dal prof. Bailo e dal dott. Biscaro uno studio speciale sul pittore trevigiano.

A. R.

#### NOTIZIE DELLA ROMAGNA E DELLE MARCHE.

**Restauri a monumenti ravennati.** — A Ravenna continuano con alacrità i restauri affidati a Corrado Ricci degli antichi monumenti della città, fra cui primeggiano quelli della basilica di San Martino *in cielo d'oro*, riconsacrata col nome di Sant'Apollinare Nuovo, del mausoleo di Galla Placidia e della chiesa di San Vitale, la cui decorazione musiva e gli ornamenti di marmo hanno splendori e magnificenza orientali.

**Una pila del secolo XV** trafugata da Forlì tenne desta per molti giorni la curiosità de' cittadini, i quali, ne' primi dello scorso settembre, si recavano a frotte alla chiesa parrocchiale di San Biagio per ammirare la copia di codesta pila di marmo ceduta, per 2000 lire, dal parroco di quella chiesa a certa gente, che la rivendette per una somma di molto maggiore a un tal Pallotti di Firenze.

Molti giornali della penisola, dopo averne data la notizia, continuarono a parlarne per vari giorni; ma poi non se ne seppe altro. L'autorità giudiziaria invece se ne interessa vivamente, e la bella scultura decorativa, sequestrata in tempo dalla questura di Firenze, tornerà, si spera, all'antico suo posto.

Si tratta dunque di una pila di non comune fattura e bellezza; di un'ampia ed elegante tazza bene ornata esternamente, sostenuta da una colonna o dritto ben proporzionato e in armonia con la parte superiore e col piedistallo, con ornati e fogliami magistralmente scolpiti, ricco, ne' diversi riposi, di fusarole e di piccole foglie graziosamente intagliate e di giri di perle. L'opera geniale si appalesa di un artista diligente, abilissimo, che lavorò verso la fine del secolo XV o al principio del cinquecento.

La sparizione e la contraffazione della pila di San Biagio dovrebbe far aprire gli occhi a quanti in Italia è affidata la conservazione dei nostri monumenti, lasciati troppo spesso in balia di persone non sempre degne, o capaci di intendere l'importanza, non dico il valore commerciale, di certi oggetti preziosi.

#### Incrementi e restauri della galleria d'Urbino.

La preziosa raccolta urbinata possiede, come gli studiosi sanno, pregevolissimi capi d'arte e, come tutte le raccolte minori, per le quali da noi si è fatto finora

troppo poco, per non dir nulla addirittura, sentiva il bisogno che la mano e la mente di un riparatore abile ed onesto assicurassero per molti anni ancora la vita a diverse opere d'indiscutibile valore. E tra queste, nessuna più interessante, per l'arte e per la storia, della grande tavola (m. 3.30 per m. 2.80) di Giusto di Gand, rappresentante la *Comunione degli apostoli*.

È il primo quadro che in Urbino si dipingesse a olio. La scena si svolge nell'interno di una chiesa medioevale. Attorno alla mensa, a sinistra di chi guarda il quadro, stanno alcune figure ancora in piedi; il divin Maestro, quasi nel mezzo della scena, lievemente incurvato, comunica un apostolo, dietro al quale, inginocchiati, stanno i suoi compagni. Dietro il Cristo, verso destra, è un gruppo di spettatori in piedi, nel costume del quattrocento; gruppo importantissimo, perchè rappresenta una parte della famiglia di Federico da Montefeltro. Alla destra del principe, con la berretta ducale in testa ed il lungo robone rosso, vedesi lo Zenò, veneziano, ambasciatore del re di Persia, un bel tipo d'uomo con la barba grigia, riccamente vestito, che guarda di traverso la cerimonia e gesticola. Nella parete di fondo, da una porta semiaperta, s'avanza una donna con un bambino in collo, mentre nel sommo della scena, due angeli in lunghe vesti fluttuanti e le ali spiegate, si librano nell'aria, in atto di adorazione e di preghiera.

La tavola presentava delle spaccature e molte macchie biancastre pel colore caduto. Ben fece quindi il Corpo accademico dell'Istituto di belle arti d'Urbino ad affidare il restauro dell'antica pittura all'artista Sidonio Centenari, che l'interessantissima opera, la quale ricorda il più fortunoso periodo dell'epoca ducale, i giorni gloriosi dell'invitto Federico da Montefeltro, ridonò al suo primo splendore.

Lo stesso prof. Centenari, che ora sta riparando altre cinque pitture della galleria di Urbino, di cui dirò un'altra volta, restaurò, or sono un paio di mesi, anche una tavola di Giovanni Santi, la quale, finalmente, fa parte della galleria di cui è uno dei più belli ornamenti.

La tavola trovavasi in uno stato deplorabilissimo, sia perchè esposta da secoli, e per diverse ore del giorno, ai raggi del sole, sia perchè impiastriata e guasta dalla vernice e dall'opera letale di vecchi restauratori.

E a me oggi gode l'animo nel dare agli amici dell'arte la buona novella, tanto più perchè sin dal '97, nel mio modesto lavoro consacrato alla città di Urbino ed a' suoi monumenti, e più tardi ne' giornali del luogo, richiamavo su quell'opera d'arte l'attenzione di quanti nella mia città natale hanno un culto per le memorie cittadine e per l'arte.

Il quadro rappresenta il martirio di San Sebastiano: sopra uno scoglio, a sinistra, si vede il tiranno che eccita gli sgherri a scagliare frecce contro il santo giovinetto, legato con le mani a un tronco d'albero; dall'altra parte, spettatrice del crudele martirio, è una



schiera di *fratelli* della compagnia, uomini e donne, veramente vissuti e dal maestro riprodotti con la massima diligenza. In uno spazio relativamente limitato il pittore ci diede, con tale lavoro, una composizione ricca di figure, in cui, naturalmente, rappresentò i suoi personaggi in proporzioni minori del solito, ed eseguì alcuni scorci, piuttosto rari ne' suoi dipinti, come quelli della dolce figura del San Sebastiano e dell'angelo in alto, imitando in tal guisa l'amico suo Melozzo da Forlì.

E. CALZINI.

#### NOTIZIE ROMANE.

**Gli scavi delle antiche chiese cristiane del Foro romano.** — L'anno che volge al termine è stato molto proficuo allo studio dell'antica Roma medioevale. Molti frammenti della città cristiana sorta tra i palazzi e i templi della grande metropoli imperiale, vennero alla luce per opera di scavi che da tempo sembravano dovere essere utili solo allo studio dell'archeologia classica. Poche altre volte, e credo solo a Roma, fu dato di assistere ad uno spettacolo così nuovo e commovente come il vedere scavata dalla terra a colpi di piccone un'intera chiesa, dal fondo dell'abside al primo ingresso dell'atrio, dall'alto delle arcate ai mosaici del pavimento, come avvenne in questi ultimi mesi al Foro romano, negli scavi operati sotto l'abbattuta chiesa di Santa Maria Liberatrice.

Se i ricercatori di Roma pagana si rallegrano per la ritrovata fonte di Giuturna col bel pozzo e l'ara dove era probabilmente la statua della divina sorella di Turno e il lago dove i gemelli dioscuri abbeveravano i loro cavalli e la sede augusta dei *curatores aquarum*, non meno si compiace chi attende a studiare gli antichi monumenti dell'arte cristiana per le due antiche chiese ritornate alla luce, che sebbene in rovina serbano tanti frammenti di antiche pitture, e almeno lo scheletro della loro antica forma.

Già prima che si abbattesse Santa Maria Liberatrice diversi erano i pareri degli eruditi sul nome della chiesa che si sapeva stare sepolta sotto le sue fondamenta, sostenendo alcuni, come il Grisar e il Lanciani che qui fosse la chiesa di Santa Maria Antiqua, segnata dall'itinerario di Einsiedeln, negandolo altri, con ragioni apparentemente non meno persuasive, come il Duchesne che propendeva per la chiesa di Sant'Antonio pure ricordata in questi luoghi. Sembrava che gli scavi non avessero da portare ad alcuna decisiva soluzione della controversia, quando di recente fu scoperta in fondo della navata sinistra della chiesa maggiore un'epigrafe che la denomina chiaramente Santa Maria Antiqua.

Il fondo di quella navata, che forma come una cappella divisa dal resto, è decorato su tutte e quattro le pareti da affreschi frammentari che insieme con parecchie figure di santi col nimbo rotondo e d'oro,

altre ne mostrano che intorno al capo hanno un nimbo quadrato di colore turchino, segno manifesto che le persone raffigurate erano in vita quando vennero qui ritratte dai pittori. Ha un tale nimbo un devoto con faccia assai caratteristica che inginocchiato davanti a due santi regge due candele, dipinto internamente sulla parete di divisione; e parimenti lo hanno due fanciulli sulla parete destra che sembrano stare sotto la protezione di alcuni santi.

Tutta questa parte della chiesa era stata dedicata in antico alla memoria di un santo fanciullo e martire; San Quirico, la storia del quale noi troviamo qui raccontata su le due pareti laterali in parecchi riquadri.

Vediamo a sinistra San Quirico che parla al Preside con la lingua tagliata, come afferma l'iscrizione, poi lo vediamo in prigione, poi sulla parete destra insieme con la madre tormentato nella *sartagine* (padella), e in fine lo vediamo lanciato giù dalle scale dal Preside iracundo. Tutte queste storie hanno una certa vivezza e ingenuità che le rendono piacevoli, sebbene i movimenti delle persone siano duri e impacciati e molto limitato sia in esse il sentimento della bellezza. Ma storicamente l'importanza di questi affreschi dipende tutta dalle ultime due figure, una a destra e l'altra a sinistra sulla parete di fondo, che per fortuna vi furono conservate quasi perfettamente mentre quelle al centro della stessa parete dove sedeva la Vergine col Bambino in trono, vestita di manto trionfale, sono quasi interamente distrutte.

Dalle parti della cattedra di Maria regina restano i frammenti di due santi vestiti di bianco, forse San Pietro e San Paolo; poi conservati quasi perfettamente, con le relative iscrizioni, San Quirico e Santa Giulitta sua madre. Infine abbiamo le due figure col nimbo quadrato. A sinistra il ritratto caratteristico di un pontefice che l'iscrizione palesa chiaramente essere il Papa Zaccaria; a destra un illustre personaggio, forse il padre dei bambini che abbiamo già nominati, che tiene tra le mani il modello di una chiesa: l'iscrizione che sta sopra e intorno al suo nimbo dice: *Theodatus primicero defensorum et dispensatore Sancte Dei genitricis semperque virgo Maria quae appellatur antiqua*.

Dalla certezza del nome di questa grande chiesa che dal *Liber pontificalis* sappiamo essere stata già da Giovanni VII (705-707) ornata di nuovi amboni e da Leone IV (847-855) ricostrutta a nuovo e da Nicola I (858), tutta decorata di pitture quanta luce viene alle odierne scoperte!

Ma per un completo studio storico di tutta la chiesa è necessario maggior tempo e maggiore calma di osservazione. Non ancora sono terminati gli scavi dell'ultima parte della navata di destra nella quale sono apparse in alto delle belle figure di santi.

Solo ora si è potuta precisare la lunghezza della

più piccola chiesa, che non sorge come Santa Maria Antiqua dentro le altissime mura delle costruzioni imperiali, perpendicolarmente alla lunghezza del Foro, ma presso la fonte di Giuturna e il tempio di Castore e Polluce in direzione normale alla prima, essendosi solo ora scoperte le basi dei piloni e delle colonne sulle quali si reggeva. Da poco sono state anche scavate le piccole mura per mezzo delle quali essa chiesa è congiunta al maggiore edificio a tre navate, mentre prima pareva indipendente.

Molti problemi sulla pianta stessa di questo complesso gruppo di edifici non sono ancora bene determinati. Così entrando in Santa Maria Antiqua non sappiamo spiegarci il primo recinto quadrato, di aspetto e di altezza differente dal resto della chiesa, in mezzo al quale sorge un grande pilone di costruzione classica a grossi pezzi di granito che risponde perfettamente all'entrata e all'abside, nè si sa come sia stato qui costruito, nè perchè tollerato: era questo veramente l'atrio senza divisioni di navate, o i nuovi scavi, che ci daranno completamente il livello del piano dell'edificio, modificheranno questa prima impressione? Perciò promettendomi di studiare riposatamente a parte a parte queste mura e i preziosi avanzi di pitture che li adornano, mi basta di condurre qui i lettori a visitare rapidamente quanto è stato scoperto, perchè si formino un'idea del valore dei recenti scavi per la storia dell'arte medioevale. Difficile è descrivere pitture spesso troppo frammentarie e guaste e spesso ancora sovrapposte a strati dei quali ora si vede l'uno ora l'altro secondo che è rimasto o è caduto l'intonaco, e difficile è pure distinguere le diverse età, poichè con le ipotesi dall'VIII si può giungere fino al XIII secolo, nel quale a quanto pare la chiesa rovinò completamente per violenza di terremoto, come si deduce dalla posizione in cui furono rinvenute le colonne che parevano gettate a terra di un colpo dalla violenza di un Sansone.

Tanto pochi sono i monumenti pittorici di quei secoli che ben piccolo sussidio ci può venire dallo studio di essi, e la storia della continuata tradizione romana dell'affresco può essere studiata solo su queste mura.

In un manoscritto del Valesio all'archivio capitolino contenente il diario di Roma dell'anno 1702 è detto che nel giorno 24 maggio di quell'anno fu scoperta nell'orto dietro a Santa Maria Liberatrice « la tribuna di una chiesa 20 e più palmi più depressa di sito con pitture del Salvatore crocefisso e di molti santi fra i quali la figura di Paolo I papa con diadema quadrato in segno che allora era vivente ». Al manoscritto del Valesio è aggiunto un acquerello che tratteggia sommariamente le pitture allora scoperte, e sebbene sia eseguito con poca fedeltà, pure è molto importante, perchè ci mostra lo stato degli affreschi quando erano meno rovinati.

Anche nei recenti lavori la prima parte scavata fu la tribuna che costituisce il fondo della navata centrale di Santa Maria Antiqua. Del bel crocifisso circondato dai cherubini è rimasta solo tutta scolorita la bella testa e il braccio destro, mentre delle figure della Vergine e di San Giovanni che si vedono nell'acquerello non si scorge che un piccolo tratto di nimbo.

È somma sventura che tanta parte dell'affresco sia caduta perchè a immaginarne tutta la bellezza basta vedere la piccola faccia di un cherubino che vola sopra la croce. Poche facce più gentili e più fini sono state disegnate e poche volte fu ottenuta nell'affresco più dolce espressione.

Un coro di angeli adoranti con simile bellezza nell'atto e nelle vesti e dolcezza nei volti sta più in basso a destra. Non altra età poteva nel medio evo pensare così dolci figure se non quel tempo verso il X secolo, che è detta la seconda età d'oro dell'arte bizantina. Nè credo che si possa negare uno stretto legame di somiglianza tra questi angeli e i cori miniati nel Menologio della Vaticana che le pitture murali superano indubbiamente di bellezza. Sotto gli angeli dell'affresco passa una larga fascia rossa divisa in due dalle figure che stanno ai lati della croce, della quale più non rimane che la parte a destra contenente una frammentaria iscrizione greca che è il testo di una preghiera. Ultima che rimanga è una zona bianca, sulla quale è dipinto un numeroso coro di santi e di angeli, ma è tutto scolorito e le figure s'immaginano più che non si vedano; poi l'intonaco è caduto per grande tratto e appaiono nudi i mattoni che formano un archetto murato.

Grande fu il guasto recato dal tempo anche alle pitture dell'abside, dove è il Papa Paolo I col nimbo quadrato.

L'acquerello del Valesio pone nell'abside un Cristo in piedi di dimensioni regolari, alla destra del quale stanno due santi nimbatì e due pure alla sinistra e in mezzo ad essi il Papa, al quale piuttosto che un nimbo è stata posta in capo una mitra.

Nell'abside invece non si distingue che il Cristo colossale, dalla grande faccia imponente, assiso, a quanto pare, in trono, coi grandi piedi appoggiati su di uno sgabello, ed alla sua sinistra la piccola, sottile, stecchita figura del Papa.

Tra di esso e il manto del Cristo uno sbiadito resto di nimbo fa supporre vi fosse stato un altro santo che presentava il Pontefice alla maestà del Redentore, mentre alla destra non si vedono che i cherubini dalle sei ali.

La larga faccia del Cristo mostra quanto la pittura risentisse l'influsso del mosaico, e non si comprende come in una chiesa che doveva essere molto importante se tanti Papi vi si facevano ritrarre da vivi non si ricorresse per la decorazione all'arte musiva, arte



regina allora, accontentandosi dell'affresco, che servilmente imitava i disegni larghi delle tessere. La sproporzione delle figure ci riporta al concetto medioevale che con le diverse grandezze delle persone significava la loro diversa dignità.

Tanto nelle pitture dell'abside come in quella del fondo della navata sinistra abbiamo un genere d'arte rozza che non sente la bellezza della forma umana, che forse ha qualche sincerità nei ritratti, ma che è lontanissima dalle finezze delle pitture che abbiamo ammirato su in alto intorno al Crocifisso. Verso l'orlo estremo dell'abside, e nell'interno sopra i grandi piedi del Cristo, il primo intonaco è caduto e lascia vedere che sotto vi era un altro strato di pitture. Se pensiamo che il pontificato di Paolo I va dagli anni 756 al 768, dobbiamo credere ben antico questo strato sottoposto, e, se potesse essere fatto senza danno, grande sarebbe il desiderio di staccare l'una dall'altra queste antichissime pagine della pittura medioevale romana. Dai piedi delle figure al suolo, dove sorgeva la cattedra, scende un ampio panneggiamento, nel quale sono disegnati tondi di varia grandezza, che circondano delle crocette.

Dove il molteplice sovrapporsi di intonaci dipinti appare veramente straordinario è nelle liste laterali del muro di fondo, dall'una e dall'altra parte dell'abside. Al tempo del Valesio forse il primo intonaco non aveva sofferto ancora tanti guasti, perchè egli segna, senz'altra determinazione, tre larghe zone trasversali e in ciascuna zona due figure che stanno dirittamente allineate l'una sopra l'altra. Nella chiesa abbiamo in alto due Papi dall'una e dall'altra parte, che muovono verso il mezzo, portando dei libri riccamente ornati, e dietro di essi sono disegnate, come sfondo, le colonnine di un portico di chiostro ornate di rossi drappi. Non solo dal vestito si conosce il grado delle persone qui rappresentate, ma l'ultima a destra ha un'iscrizione frammentaria che la designa come *Papa Romanus*, e l'ultima a sinistra conserva dietro al capo il nimbo quadrato, ma nessuna lettera è rimasta a darci il nome di quest'altro Papa e la data delle pitture. Sotto, nella seconda zona a sinistra, non è rimasta che una parte di un nimbo, in cui è scritto: *Sanctus Agustinus*, e a destra due teste nimbate, l'una, secondo l'epigrafe greca, di Gregorio il Teologo, l'altra di San Basilio, e sotto ancora, nella prima zona, rispondono da ambe le parti due lunghe figure, ciascuna delle quali stende davanti a sé un lungo rotulo con leggende greche assai guaste, e solo in fondo, a destra, si legge: *Johannes*. È facile immaginare che le quattro figure in basso coi rotuli rappresentino i quattro evangelisti, più sopra due dottori della Chiesa greca e due della latina alternati, e in alto quattro Pontefici dei più famosi; ma riesce strana la mescolanza di greco e di latino in pitture dello stesso tempo su una stessa parete, e difficile è pronunciarsi sulla

concordanza della fattura del dipingere, tanto pochi e mal ridotti sono i frammenti. Nella seconda zona di destra, sotto le teste di San Gregorio e di San Basilio, appaiono altri tre strati di pitture. Vediamo in uno di questi una Madonna bizantina seduta in trono col Bambino, adorna di gemme, e in un altro parte di due teste dipinte con grandissima grazia e finezza.

Una di queste teste femminili, che sorge da un collo sottile, al quale s'aggiunge parte della candida veste in belle pieghe, è un frammento che presso alla Madonna bizantina mostra tale contrasto di delicata bellezza e tanta forza d'arte da lasciare stupiti. Piange il cuore a vedere su così piccola superficie tanta fatica d'artisti di tempi diversi intenti a cancellare l'uno l'opera dell'altro senza che alcuno abbia avuto il vantaggio di venire intatto alla nostra ammirazione. Le figure degli evangelisti, in basso, sono coperte da qualche frammento del largo drappeggio *a vela*, con tondi ornati da colombe, che copre tutta la parte inferiore delle due pareti laterali del fondo della navata centrale. Sopra a questi finti drappeggi, a sinistra, rimane il frammento di un fregio in stucco, abbastanza ben lavorato, e sopra ancora, su tutte e due le pareti corre una larga fascia rossa che contiene dei grandi tondi gialli come nimbi, nei quali sono i busti dei dodici apostoli. Le loro faccie, di fattura piuttosto rozza, sono di un forte effetto: vedi il tipo tradizionale di San Paolo e il Sant'Andrea che sembra un Giove, con la folta chioma e la barba bianca. Il più bell'ornamento delle pareti erano due file di storiette in quadri non molto grandi, che ne coprivano la parte superiore. A sinistra non sono rimaste che la prima scena di ciascuna linea presso il muro di fondo. La più alta rappresenta l'Adorazione dei Magi. San Giuseppe, che sembra molto giovane, sta dietro la cattedra di Maria, come nelle primitive rappresentazioni dei sarcofagi: poggia il braccio sullo schienale e sostiene con la mano la testa delicata, imberbe, cinta da nimbo. La Madonna siede su un seggio piuttosto basso, sopra un cuscino rosso, e tiene il Bambino, vestito di tunica. L'angelo, guida dei Magi, si vede da un lato della cattedra, e con un bel movimento delle mani indica la Vergine al primo dei re; ha il nimbo roseo, a differenza degli altri, le ali spiegate, le vesti segnate con maestria.

Il primo dei re si china, il secondo si rivolge indietro e guarda all'ultimo che s'avanza correndo; portano i doni nelle mani coperte da un panno di porpora secondo l'antico cerimoniale. Sotto abbiamo la scena di Cristo che sale al Calvario. Simone il Cireneo procede a passo lungo e porta la croce non molto grande e del tipo comune; nella faccia, danneggiata, par di vedere l'uomo volgare. Segue la dolce figura del Cristo, con la testa circondata da nimbo con la croce, il manto bruno gli copre anche parte della testa, una delle mani è atteggiata a benedire. Tra il Cristo

e il Cireneo appare una figura molto bella di spettatore, il suo lungo vestimento d'un colore celeste cupo s'illumina di una grande zona chiara dalla parte del Cristo, al collo ha un fazzoletto chiaro, sul capo pare abbia un berretto, la faccia barbata guarda il Cristo con grande compassione e le mani fanno un bel gesto di pietà: tutto è vero in questa figura. Dietro di lui compare un'altra faccia di spettatore compassionevole e dietro ancora sono accennate le teste di molti altri. I discepoli seguono il Cristo; due barbati, gravi, e come vinti dal dolore; un terzo viene correndo verso il maestro come agitato da una forte passione ed alza le dita della destra come a l'interrogarlo. Sulla parete destra vi è solo qualche frammento delle rispondenti storiette e sotto si vede un altro strato con divisioni a quadri più grandi, ma è tutto martellato e confuso. In alto in un frammento del primo intonaco appaiono tre testine tutte scolorate e i nomi di Anna e Giuseppe. Nella seconda storietta della seconda fila in basso leggiamo a destra e a sinistra scritto *Apostoli*, e fra tanta distruzione appare una bella faccetta colorita forte, neri la barba e i capelli, e più sotto le mani della stessa figura che stendono un bianco mantello in atto di onore.

Più in là s'intravede Cristo raggianti in trono, vestito di bianco, e il braccio potente s'innalza a benedire. Alla destra altro biancore fa pensare ad altri apostoli, e in fondo il tetto di un edificio significa, forse, la Chiesa.

Il drappaggio in basso delle pareti laterali è interrotto a destra da una icone stretta e lunga della Vergine con tunica bianca e manto rosso, rovinata longitudinalmente per metà dalla porta che fu aperta in tutte e due le pareti per mettere in comunicazione il fondo della navata centrale con le due laterali. Anche questa è una bella figura, il viso e soprattutto il mento è segnato con molta delicatezza, i capelli bianchi formano come una cuffia intorno al capo, il bambino grassoccio con tunica oscura ha gli orecchini. Anche a sinistra, alla stessa altezza, quasi a metà della parete, si conserva un frammento di una somigliante icone e su questo, come sul precedente, si può leggere solamente *Ἡ Ἀγία*. Tutto il pavimento della tribuna è coperto da un bello e vivace *opus alexandrinum*, e intorno a un tondo di porfido è scritto italianamente « Matia compse ».

Già abbiamo detto delle pitture dell'ultima parte della navata sinistra, ma abbiamo taciuto della bella crocifissione che in alto, sul muro di fondo, rifulge di vivi colori, come nessun altro degli affreschi rimasti. Il Cristo vivo, dalla faccia serena e dolce ravvivata da forti tratti rossi, con la barba nera e i capelli segnati a piccole treccioline, col nimbo dello stesso colore del legno della croce, stende su di essa le lunghe braccia e le belle mani inchiodate e si rivolge in basso verso la madre. Una tunica celeste, o

piuttosto una penula con due liste d'oro copre tutta la nudità del crocefisso. Ai piedi della croce stanno a sinistra Maria e a destra San Giovanni evangelista e dietro alla prima s'innalza, di un colore unito, un monte verde e dietro al secondo un monte tutto rosso come nelle antiche miniature. Maria ha faccia dolorosa e si porta il mantello agli occhi. Giovanni, imberbe, ha il solito tipo ieratico e regge il suo vangelo senza prendere parte all'azione.

Male ideate e peggio poste in piedi sono due figurette molto minori: Longino, con lunghe gambe, tra la croce e Maria, e dalla parte di Giovanni un uomo di faccia strana col bastone e la spugna del fiele. A destra del Cristo, sul fondo turchino, è la luna, alla sinistra il sole. Da questo e da altri dati si è portati a credere che il vivace affresco debba ritenersi posteriore al secolo IX.

Lasciamo di descrivere il fondo della navata di destra, non ancora interamente scavata, ed entriamo a visitare il corpo della chiesa. Dall'arco di trionfo che si piegava molto più basso della volta del fondo alle pareti di questo correivano in basso le transenne in muratura, tutte dipinte, che cingevano il ciborio, mentre di sopra si curvavano due archi minori a dare accesso alle navate laterali. Delle transenne sono rimaste a destra parecchi frammenti adorni verso l'altare di storie a vivaci colori divise tra di loro da una bella decorazione a cerchi tangenti distinti in settori policromi. Vi è nelle storie un modo di pitturare molto spiccio come nella scena di David in tunica corta e col bastone in mano che calpesta Golia caduto sopra il verde prato tutto d'un colore con fiori di grandezza inverosimile.

Più interessante è la scena del profeta Isaia che predice la morte al re Ezechia. Il profeta si avanza vestito di bianco con le dita alzate in atto minaccioso e par che dica le bibliche parole sopra scritte: *dispone domui tuae quia morieris tu, et non vives*; mentre è piuttosto ridicolo il re che nel letto adorno di porpora, ma fatto senz'ombra di prospettiva, giace bocconi e si volge alla parete a pregare. *Et flevit Ezechias fletu magno*. Una figura che sta tra il re ed il profeta, come di un fanciullo bianco vestito e cinto da nimbo è forse un'allusione al Cristo profetato da Isaia nel carne che ancora si canta nella festa dell'Epifania. Altre scene sono rimaste di questi muriccioli, ma furono coperte e ora non si possono più vedere. Dell'arco di trionfo è rimasto solo parte dei piloni; di quello a sinistra, entrando nella chiesa, solo la più bassa, mentre quello di destra mostra l'arco che comincia a piegare. Era questo tutto dipinto e nella volta che sorreggeva e negli archi laterali era adorno di mosaici, come appare da qualche frammento di stucco che mostra le intaccature delle tessere. Sul pilone di sinistra, verso l'altare, ci appaiono tre figure che le intemperie hanno scolorite, cancellando quasi ogni



tratto della fisionomia e rovinando i vestiti di bei colori cupi, ma che pure in questo stato sono una vera rivelazione della potenza espressiva della pittura medioevale. In mezzo è il Cristo volto di faccia, maestoso, in piedi col sacro volume degli evangeli, a sinistra la Vergine che si volge e quasi si piega verso la maestà del figliuolo, e il manto asseconda quel suo movimento di modo che ne viene una figura mossa e bella, e la faccia sottile e delicata doveva essere soavissima.

A destra San Giovanni Battista, severo, barbuto, cogli occhi potenti rivolti in alto e fissi con grande forza, e la destra si stende al Cristo, e l'indice accenna a lui, l'aspettato dalle genti. A destra della Vergine è dipinta in oscuro una figurina curiosa più piccola assai delle sante immagini nimbate, che sembra piuttosto uno spiritato che un divoto.

La rappresentazione del Cristo trionfante tra Maria e Giovanni è di origine bizantina, ma del preconetto della rigidità di quell'arte non vi è qui alcuna traccia, nessuna di convenzionalismo, se non la cuffia biancastra che, come vedemmo già in un'icona della Vergine, sostituisce i capelli del Cristo, segno forse di maggiore dignità, come la portano negli antichi mosaici le chiese ebraiche di fronte alle nuove.

Il pilone di sinistra mostra sulla faccia interna due giovani diaconi in mezzo ad una maestà o di Gesù o di Maria; il segno è corretto, ma sono figure poco interessanti. Sulla parte anteriore, entrando nella chiesa, i due piloni sono stati rafforzati da un pilastro quadrato in muratura al lato estremo di ciascuno. Quello a sinistra sulla faccia anteriore conserva qualche resto di affresco, un bel bambino nella braccia della madre e nulla più. La faccia del pilastro verso l'interno dell'arco è decorata da un santo a sinistra e da una santa a destra.

A sinistra San Demetrio, come dice l'iscrizione greca, è figura piuttosto rigida e inespressiva. Le vesti cadono qui, come nella contrapposta figura di santa, in modo rigido e convenzionale con righe diritte, e anche l'atto di tenere il libro o la croce non è bello. Ma ben diverso è nel frammento del pilone a sinistra l'angelo di un'Annunciazione che si avanza verso la cattedra della Madonna, che siede anche qui sul cuscino di porpora. Le vesti, benchè simile sia il sistema delle pieghe, circondano qui una persona viva e solida: il piede si muove, il collo si piega e la salutatione scritta in greco tra le due figure è detta veramente dal celeste messaggero che avanza la destra in atto di chi parla, mentre con la sinistra tiene il bastone che è appoggiato sulla spalla. È interessante osservare come sotto il nimbo cilestrino dell'angelo appaia nella parte superiore, dove l'intonaco è caduto, in uno strato sottostante, un nimbo giallo orlato di nero e, quasi in continuazione del bastone, esca di sotto un bastone più grosso, e presso la mano dell'an-

gelo, sotto, una mano in simile atteggiamento, e più basso del piede, un piede che si avanza, mentre sotto quel poco che è rimasto della cattedra appaiono evidenti tracce di un'altra Annunziata sottoposta.

Su una più antica rappresentazione è qui stata dipinta una assai simile, e quello che rende più importante lo studio è l'osservare che il nimbo della figura sottoposta concorda in modo evidente e per la tinta gialla e per l'orlo nero con quello della figura di San Demetrio che è lì presso nel cantone, sicchè sotto la bella figura dell'angelo un'altra dobbiamo pensarne più rigida e convenzionale, e forse abbiamo qui un esempio di quel fiorire dell'arte medioevale nel quale la tradizione bizantina si vivificò in quell'età d'oro della quale prima avevamo esempi solo nelle miniature e negli avori. Più ancora della figura dell'angelo stupisce lo studioso il gruppo di piccole figure che si vedono sul pilone contrapposto di destra. Vi è qui una potenza nuova di colorito luminoso che con pochi colpi di pennello ottiene effetti straordinari. Nel mezzo è una figura di santa, credo anche qui la Vergine, raccolta nel suo mantello, colle mani aperte e stese avanti l'una sopra l'altra; a destra *Σολομων*, a sinistra Eleazar. Le teste di queste due figure sono due vigorose macchie di colore brunastro, ove pochi tratti di ombre e di luce gialla disegnano in ardito scorcio le facce accese, mentre le vesti hanno forti trapassi di luce e di colore che rivelano l'agitarsi imperioso di tutto il corpo. Intorno a queste due figure ne stanno altre di giovani e di fanciulli che tutti guardano alla Vergine, e diverso è l'atto di ognuno, e ogni colpo di pennello è un miracolo, dalla faccetta di un bambino a destra dove il rosso delle guance più s'accende nelle piccole orecchie, ai vestiti vari di colore e di forme. Non abbiamo qui certamente la maniera minuta e fine degli angeli e del Cristo in croce sopra l'abside, non quella delle storiette, e nemmeno quella dell'angelo dell'Annunziata; è questa una maniera nuova di un pittore che ha un'idea propria della figura e della luce: siamo qui davanti ad una nuova personalità artistica che chissà quanto avrà prodotto; tutto dimenticato e forse perduto per sempre.

Dopo l'arco di trionfo nella navata centrale rimangono ancora frammenti di piccoli muriccioli decorati da pitture che formarono le transenne della *schola cantorum*, ma di nessuna delle storie dei riquadri è rimasto tanto da mostrare che rappresentasse. Nella chiesa, tutta dipinta, vivaci di colore devono essere state specialmente le due pareti laterali. Da quella di sinistra possiamo formarcene un'idea complessiva. I santi padri della Chiesa greca e latina, che nelle variopinte vesti liturgiche, immobili, di fronte, con atteggiamento uniforme, campeggiano su di un'alta fascia rossa, ciascuno col suo santo volume, formando una lunga litania dall'una e dall'altra parte del trono

del Cristo, sono di una bella imponenza, e benchè ciascuna figura, nella sua convenzionale durezza, e ciascuna faccia rugosa, mancante di ogni particolare espressione, sia di per sè priva di valore artistico, pure nell'insieme, soprattutto per la zona celeste che rompe il fondo rosso e dà risalto ai nimbi gialli dei santi, formano una decorazione grandiosa, e vedute in lontananza danno una bella idea di fasto ieratico. Sopra di questa grande fascia in doppia fila si stendono i quadri della rozzissima storia di Giuseppe ebreo, della quale è conservata parte della prima fila, e intere le scene di Giuseppe messo nel pozzo e venduto a Putifarre e tentato dalla moglie di lui, di Giuseppe condotto in prigione e del banchetto del re Faraone. Le teste tonde e grosse di un solo colore con gli occhi e la bocca segnati da righe bianche, le membra tagliate goffamente mostrano un'arte affatto puerile: anche iconograficamente per lo svolgimento della storia non credo vi sia alcuna particolarità importante.

Di fronte, sulla parete destra della chiesa, l'intonaco è caduto quasi interamente, ma da qualche frammento si può arguire che qui fosse riprodotta la storia di Maria e di Gesù con quel parallelismo tra Giuseppe e il Cristo che è comune a tutto il medio evo. Alcune teste assai vivaci di colore che vediamo in basso su questa parete ci mostrano che qui pure doveva essere raccontata qualche storia, ma non si può argomentare quale sia stata.

Di pitture era adorna la chiesa in ogni sua parte, esse cingevano persino le quattro colonne che dopo l'arco trionfale sostenevano la volta e dividevano la chiesa in navate. Su una di queste che ancora non è stata drizzata sul suo basamento, si vedono i resti di una bella figura di santo che dal piede, dal vestito e dalla testa delicatamente dipinta sembra non essere indegna sorella di quelle del Cristo tra Maria e Giovanni Battista che abbiamo più sopra ammirate. Pitture sono nei piloni che seguono le colonne, pitture sulle pareti di una porta che s'apre verso la scala che saliva al Palatino, dove si può distinguere da una parte il Cristo trionfante che libera dal Limbo Adamo, mentre sotto i suoi piedi precipita il demonio, e dall'altra teste di santi molto caratteristiche e un bambino sorretto in alto non si capisce da chi. Anche il grande atrio era decorato di affreschi che salivano molto in alto nelle nicchie, ma un solo è il frammento rimasto di qualche importanza, e lo sarebbe anche storicamente se si riuscisse a leggere il nome del Papa con nimbo quadrato, che da un santo è presentato a Maria Regina, seduta anche qui in trono, come quella di Papa Zaccaria. Le mura della chiesa sono qua e là rotte da sepolcri che vi furono cavati, e che esternamente erano adorni d'immagini e d'iscrizioni. Uno appunto sulla parete destra dell'atrio presso il Papa col nimbo quadrato ha sopra dipinto Cristo in trono

adorato dagli angeli. Molte nicchie sono pure scavate nelle pareti, e dipinte come degli *ex-voto*. In uno dei piloni a destra, di fronte a quelli dell'arco trionfale, è una Madonna bizantina abbastanza graziosa, che in mezzo al petto ha il volto del divino infante cinto dal nimbo. Nell'atrio, internamente, sulla parete d'entrata, troviamo una nicchietta con tre santi tutti scoloriti, e un'altra con le due sante romane Agnese e Cecilia con le vesti e la corona ornate di perle, e sulla parete di sinistra dello stesso atrio ve n'è un'altra col busto bizantino di Sant'Abbaciro, dalla barba e dai capelli bianchi, dalla fronte rugosa con un callo nel mezzo, e in mano il piccolo bastone del comando. Un'altra nicchia nella parete destra della chiesa raffigura le tre sante madri, Anna, Maria, Elisabetta, di una bruttezza spaventosa, che non ha altro esempio che la sorpassi se non in certe figure di santi che coprono le pareti e anche il cielo di una porta nella parete destra dell'atrio. Delle molte iscrizioni frammentarie una sola pare alludere alle pitture della chiesa, e precisamente quella nell'atrio, a metà della parete sinistra, dove si legge: *pingere fecit ego Leo.*, che indurrà a molte ipotesi.

Anche per la scultura ornamentale, di molta importanza sono i recenti scavi, perchè, oltre a parecchi sarcofagi dei bassi tempi imperiali, usati poi dai cristiani, dappertutto nella chiesa furono scoperti frammenti di cornici, di listelli, di capitelli, nei quali le grandi foglie delle antiche decorazioni sono copiate con singolare bravura nel timido rilievo piatto del medio evo, con certi graziosi contorni a zig-zag, che danno alle classiche foglie l'aspetto di foglie di felci. È stato trovato anche uno degli archetti del ciborio, in tutto simile nelle rosette a girandola che ne adornano i due lati all'archetto di Leone III del Museo Laterano: primi esempi del risorgere della scultura ornamentale che abbandona i soliti intrecci di vimini.

\* \* \*

Ma è tempo che passiamo a dire qualche parola anche dell'altra chiesa nella quale si entra venendo dall'atrio di Santa Maria Antiqua, chiesa che, come dissi, si stende, giudicando dall'abside, in direzione normale alla prima. I costruttori di Santa Maria Liberatrice gettarono senza alcun riguardo le fondamenta sugli avanzi di questa vecchia chiesa, di modo che gran parte degli affreschi di essa sono stati rovinati irreparabilmente. Ma uno rimane di un'importanza eccezionale e per il soggetto della rappresentazione e per la tecnica con la quale è condotto, per la quale dobbiamo ritenerlo molto antico, il più antico certo di quanti sono stati scoperti nel Foro.

Occupava essa il posto d'onore: il fondo dell'abside che nella parte più alta fu abbattuta. Come nelle antiche miniature anche qui sopra il fondo di una tinta uniforme si disegnano le figure in una tinta più oscura,



coi contorni definiti da tratti neri. Vediamo stare diritti e fissi in avanti su parecchie file molti giovani ignudi fino alla cintola, con facce vigorose del vero tipo romano. Tengono essi le mani riunite davanti in atto di preghiera o come prigionieri e pare che un interno potere li sostenga a resistere contro qualcuno.

Delle piccole vesti coprono i fianchi e da questi in giù tutto il fondo a un colore cilestrino come d'acqua e delle piccole righe pare ne seguino le onde. Nell'acqua non scompaiono le gambe dei giovani, ma come superiormente sono segnate con tratti neri nel fondo celeste. A destra si vede una piccola grotta simile al casotto di una sentinella e in basso sporgono fino alla cintola due soldati con elmo, lancia e scudo.

Uno dei giovani è in atto di uscire dall'acqua e di montare dentro la grotta, e il pittore lo ha espresso facendogli una delle gambe che pure è sul piano cilestrino dell'acqua dell'istesso colore del corpo. In alto si scorgono i frammenti d'iscrizioni su più righe, che forse riproducono i nomi dei quaranta martiri che senza dubbio dobbiamo ravvisare in questi giovani.

Erano essi quaranta soldati tutti giovani e valorosi che per il rifiuto di sacrificare agli dei furono dal governatore di Sebaste fatti sferzare e poi esposti nudi tutta una notte in uno stagno agghiacciato, e per tentarli fu tenuto pronto vicino a loro un bagno caldo per chi avesse rinnegata la fede cristiana. Racconta la leggenda che uno, abbandonati i compagni, essendo uscito fuori dal ghiaccio ed entrato nel bagno, subito era morto, mentre gli angeli scendevano dal cielo ad incoronare gli altri persistenti; ed un soldato avendo ciò veduto di subito convertito aveva gettate le armi ed era andato a gettarsi nello stagno reintegrando così il numero dei quaranta martirizzati. Le reliquie dei santi quaranta martiri si sparsero per tutta la cristianità; in Italia sappiamo che già alla fine del IV secolo le aveva portate San Gaudenzio vescovo di Brescia, come egli stesso racconta nel discorso dedicatorio della cattedrale di quella città.

Parecchie chiese erano dedicate anche in Roma al culto di questi santi, ed una ne troviamo notata nei cataloghi, la quale non doveva essere molto lontana dal Foro, poichè è detta dei Santi XL a *Collocteo* o *Collisseo*.

Sopra l'affresco dei quaranta martiri corre nell'abside un bel fregio vivace di colore e sotto una fascia di finto marmo. Sulla stessa parete di fondo a sinistra sono di bell'ornamento due grandi croci adorne di pendenti e delle lettere A e Ω, simili alle croci che insieme coi *regna* si sospendevano sopra gli altari nelle basiliche medioevali.

Le croci sono circondate da ghirlande rotonde a tre colori, e nel mezzo una conserva la faccia del Cristo, di fattura piuttosto rozza. Sotto vediamo disegnati puerilmente un agnello e dei pavoni.

Sulla parete sinistra della piccola chiesa, dopo la nicchia troncata dalle fondamenta di Santa Maria Li-

beratrice, si stende, ridotta in pessimo stato, una lunga fila di santi vestiti pomposamente, con tuniche a righe longitudinali bianche e rosse e bei manti che danno a tutti un aspetto trionfale. Molti hanno corone in capo, e si stringono gli uni agli altri spalla a spalla, coprendo tutto il fondo, e i nimbi alternatamente gialli e azzuri si sovrappongono in parte. In mezzo, sopra di loro, delle stesse dimensioni, si scorge la figura del Cristo con le braccia distese, come ad incoronare i suoi eletti. Si potrebbe pensare, vedendo il grande numero, che qui fossero rappresentati gli stessi quaranta martiri nella gloria del Cielo, ma le facce dei santi, sono tanto diverse per età, alcune tutte bianche di capelli, altre nere, e ciascuna con un carattere di fisionomia troppo particolare per quaranta coetanei individualmente sconosciuti. La fattura di quest'ultimo affresco è tutt'altro da quella di fondo prima descritto: i volti qui sono modellati e ravvivati a larghi tratti di colore. Sulla parete di fondo l'affresco è ridotto a tale che appena si vedono le ripartiture delle diverse scene, e con molto buon volere si può scorgere nella prima l'Annunciazione e nella seconda la Visitazione. Altri frammenti di pittura appaiono sui vecchi avanzi della chiesa: su di un pilastro, ad esempio, una fila di medaglioni simili a quelli degli apostoli che vedemmo nella grande chiesa, e vicino una figura volante con vestiti candidi.

Non ho voluto dare che qualche cenno di quanto è stato scoperto, perchè i lettori possano formarsi una idea dell'importanza di questi scavi. Ognuno di questi venerandi frammenti va studiato con cura speciale, poichè qui si può imparare a conoscere gran parte dello svolgimento della pittura a fresco del medio evo, regno dell'arte prima pressochè sconosciuto. Per ora non possiamo che fare voti che si provveda efficacemente a difendere e conservare tanto tesoro.

\* \* \*

A San Saba gli scavi hanno messo in luce parte dell'abside dell'antica chiesa e frammenti di affreschi molto belli, e che dovranno essere studiati e messi a confronto con quelli delle chiese del Foro.

Un'altra importante scoperta fu fatta di recente nel coro delle monache sopra la chiesa di Santa Cecilia: un affresco con bellissime figure di santi ai lati del Cristo, opera che, secondo le indicazioni del Vasari, fu attribuita al Cavallini. Sull'argomento sta preparando uno studio Federico Hermanin, che per primo ebbe a dar giudizio di quelle pitture.

Gli studiosi di storia dell'arte devono compiacersi ancora dell'ordinamento della sezione cristiana del Museo Kircheriano al Collegio Romano, che è stata ora esposta in bei locali e ordinata con molto accorgimento e buon gusto.

Roma, dicembre 1900.

GINO FOGOLARI.

## NOTIZIE DI NAPOLI.

**Il riordinamento del Museo Nazionale di San Martino.** — Dopo due anni di assiduo lavoro, il professore V. Spinazzola è riuscito a dar forma di Museo a quell'ammasso informe di oggetti d'arte, di memorie patrie, di ricordi di uomini illustri, tutti messi insieme alla rinfusa, cui si dava il nome male appropriato di *Museo di San Martino*. Ben otto nuove sale sono state costruite dallo Spinazzola, più corridoi, ecc., per l'area di oltre trecento metri quadrati: sono state restaurate pure altre quindici sale, i due vasti saloni, i corridoi e i passaggi, che si trovavano in condizioni non buone per antico abbandono, e vi è stato disposto logicamente tutto il materiale del museo, considerevolmente accresciuto per gli acquisti fatti, pei donativi dei cittadini e pel trasporto dei depositi di oggetti non privi d'interesse, i quali deperivano sensibilmente. Gli oggetti ora esposti per la prima volta sono oltre 3300, di cui oltre 400 dei depositi, 600 acquistati e 2300 ottenuti in dono. Le collezioni nuove sono 14, che unite alle antiche occupano trenta sale.

Questo nuovo ordinamento del museo di San Martino (o per meglio dire l'inizio di esso) ci fa molto sperare pel suo incremento in avvenire. Le collezioni degli oggetti d'arte di produzione napoletana potranno sempre più aumentarsi. Accanto alla discreta raccolta delle porcellane di Capodimonte si potranno collocare le terraglie delle fabbriche napoletane che sursero dopo l'abolizione di questa: completare la raccolta delle terre cotte abruzzesi, degli arazzi fabbricati in Napoli, delle medaglie, delle incisioni, ecc. Ed insieme con queste collezioni potrebbero pigliar posto tanti quadri di scuola napoletana che deperiscono di giorno in giorno nelle chiese, ingrandendo così la Pinacoteca già iniziata e facendola rimanere esclusivamente napoletana. Vi si potrebbero anche aggiungere i quadri della stessa scuola che ora stanno nella Pinacoteca Nazionale. Si formerebbe, così, in San Martino una discreta *Pinacoteca Napoletana*, nè si troverebbe luogo più opportuno per situarla che se non accanto alle pitture della bellissima Certosa, ove con amore lavorarono insieme tanti pittori napoletani.

A. FILANGIERI DI CANDIDA.

## NOTIZIE DELLA SICILIA.

**Disegni del Paladino.** — Il R. Museo archeologico di Siracusa possiede due codici di disegni di Filippo Paladino, pittore fiorentino del principio del 600, il quale

lavorò molto in Sicilia, dove formò una scuola, che divenne fiorente e che ebbe grande influenza sugli artisti posteriori. Egli era un valoroso disegnatore, ma un eclettico colorista. Gli schizzi e gli studi di nudo che si vedono nei codici sono notevoli per spigliatezza e precisione, e con l'aiuto di essi si possono studiare i dipinti, quasi tutti di grandi dimensioni, qualche volta firmati e datati, sparsi in molte chiese dell'isola.

**La Rocca di Paternò.** — Aggiungo altre notizie a quelle già date nell'ultimo fascicolo de *L'Arte* su questo importante monumento. L'Ufficio regionale, col concorso del Comune di Paternò, ne ha curato il restauro salvandolo così dal deplorabile abbandono in cui era rimasto dopo che era stato destinato ad uso di carcere. Si son demolite le opere moderne, che nascondevano e deturpavano la costruzione antica; si è scoperta la prima rampa della scala originaria; si è restaurata la finestra della cappella, e si son messe in luce le due grandi bifore di seconda elevazione. Ora, dall'esame delle varie parti della rocca, dagli affreschi della cappella e dallo stemma gentilizio scoperto su una delle bifore, vi è chi crede che si tratti di una nobile dimora edificata nella prima metà del XIV secolo.

**Santuario di Santa Maria del Bosco.** — È chiamato pure di Calatamauro dal castello vicino, a poca distanza da Contessa Entellina, una delle colonie albanesi di Sicilia. L'edificio fu prima abitato dai padri della congregazione di Monte Oliveto, e dal 1794 in poi dagli Agostiniani. Non vi sono grandi opere d'arte, ma qualche scultura ed alcuni dipinti hanno, come si dice, un interesse locale. A causa della inabitabilità dell'eremo, l'ultimo custode è stato costretto di consegnarlo al Fondo per il culto.

**Una statua in Castelvetro.** — Il Di Marzo non ricorda nella sua opera *I Gagini e la scultura in Sicilia*, una bella statua in marmo del '500 rappresentante la Madonna col Bambino nella chiesa madre di Castelvetro, in fondo alla navata laterale di sinistra. Essa si allontana dal solito tipo geginiano, e, a parte il Bambino un po' difettoso, ha una così dolce, gentile e nello stesso tempo umana espressione che sembra ispirata dal vero.

Palermo, dicembre 1900.

E. MAUCERI.

---

*Per i lavori pubblicati nell'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore.*

---

Roma — Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.







1. Disegno per fregio, sec. XVI (Collezione di Gio. Piancastelli, Roma)

## ARTE DECORATIVA



L'ARTE inizia con questo numero l'appendice di arte decorativa, con l'intento di dare a questo ramo importantissimo degli studi lo sviluppo che si è provato di dare agli altri rami. Finora non intese particolarmente a ciò, perchè non sembrò necessario di accettare una distinzione che non fu mai fatta nei buoni tempi della vita artistica italiana; ma ora che la separazione delle arti maggiori dalle minori si va facendo, quasi che la bontà maggiore o minore dell'arte stia nella materia lavorata e nelle dimensioni delle cose, noi dobbiamo, per andare a seconda del movimento degli studi, raccogliere esemplari che accrescano il corredo delle arti decorative. Quest'appendice noi la consideriamo la continuazione naturale del nostro periodico, così che la distinzione è puramente di forma.

In quest'ultimo trentennio le arti cosiddette minori hanno attirato particolarmente, anche tra noi, l'attenzione degli studiosi; la ceramica ebbe dischiuso il campo dagli eruditi, come il Campori, il Ronchini, ecc., e quindi con l'Argnani si mise anche per la via delle ricerche tecniche e stilistiche; l'intaglio in legno, per le notizie di Michele Caffi, del Borghi e d'altri, ebbe abbozzata la sua storia gloriosa; l'oreficeria, per le molte esposizioni sacre tenutesi in Italia, ha determinato un vasto campo alla critica; i tessuti, le stoffe hanno trovato ricercatori e collezionisti amorosi, come il conte Gandini.

Gli studi dell'estero hanno trovata un'eco tra noi; e così alle ricerche sulle *placchette*, che il Molinier, il Bode e lo Tschudi magistralmente iniziarono, si misero il Lisini, il conte Filangieri di Candida e altri volenterosi; a quelle sui suggelli e le medaglie, Umberto Rossi, Igino Benvenuto Supino, ecc.

Ma moltissimo resta a fare, e conviene imprimere al lavoro unità d'indirizzo; i nostri Musei comunali e provinciali, che pure raccolgono tanti saggi d'arte locale, sono cresciuti in gran parte a caso; i modelli, che s'apprestano alle scuole, sono spesso alterazioni dell'antico interpretato fantasticamente, a capriccio; e non si è mai tenuto conto abbastanza del principio che ogni materia di lavoro richiede speciale trattamento per il suo effetto speciale; che il legno, il metallo, il marmo, ecc., vogliono un disegno particolare, proprio alla



loro natura. Quando gli studî sull'arte decorativa saranno sviluppati degnamente tra noi, non sarà più possibile l'eclettismo, che si è manifestato sin qui; anche nella pratica si designeranno i giusti limiti d'ogni artefice; e nella scuola, le necessità per la scelta de' modelli; e nei Musei, le parti delle collezioni, perchè assumano compiutezza d'organismo.

La storia dell'arte deve preparare il terreno su cui si dovrà impiantare la scuola solidamente: formare il senso dell'arte decorativa nei maestri e negli scolari. Questo senso non può formarsi se non con l'analisi diligente del materiale antico, con una classificazione rigorosa e sistematica di esso. Un oggetto d'arte, studiato da sè solo, non rivela tutt'intero l'esser suo; studiato insieme con le altre produzioni d'uno stesso tempo, manifesta quanto



2. Disegno per coppa amatoria, sec. xvi (Collezione di Gio. Piancastelli, Roma)

d'individuale è nella sua forma, quanto dello stampo comune alle opere contemporanee è nel suo aspetto, quanto per bellezza si distingue al confronto delle cose affini. Conviene ricostruire in qualche modo il libro del costume e della moda de' tempi passati, perchè se ne comprenda il pieno valore e le reali caratteristiche in ogni particolare.

Ma, si dirà, la imitazione dell'antico non deve essere il fine dell'arte nuova. D'accordo; ma conviene pure ristabilire il fondamento delle tradizioni a quest'arte, che va brancicante alla cerca di nuovi ideali. E niuno sforzo può esservi migliore di quello di trarre pro della esperienza del passato, di sfruttarne i grandissimi esempi. Chi avrà osservato intimamente l'antico, chi avrà seguito lo sbocciare, il fiorire, l'espandersi delle forme nostre ne' nostri maestri, non sarà mai un volgare imitatore, un contraffattore. Egli comprenderà che l'antico non si rifà, che in ogni produzione dell'antico ci sono riflessi delle abitudini di vedere, di sentire, di godere, quali oggi non abbiamo più. Noi dobbiamo non mascherarci; ma, intesa la bontà delle forme d'un tempo, sorpreso il segreto della loro bellezza, studiarci a dire sinceramente,

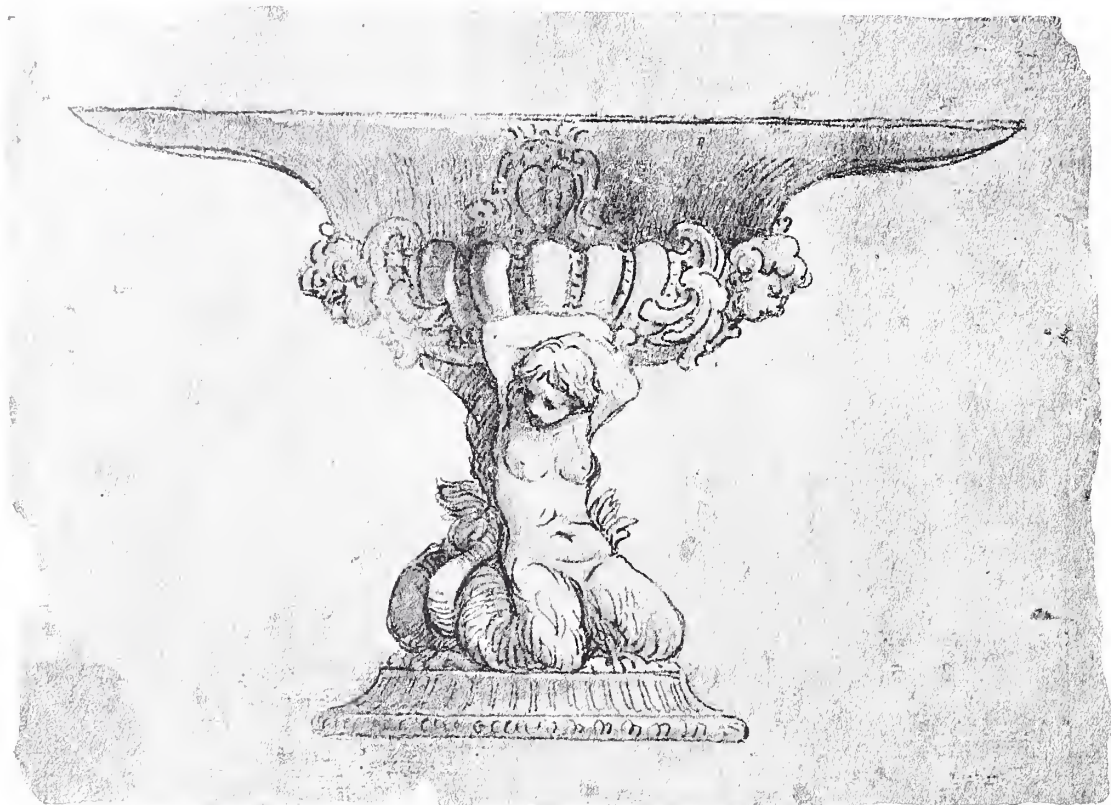




3. Disegno per meschiacqua, sec. xvi (Collezione di Gio. Piancastelli, Roma)



spontaneamente il nostro pensiero, e a rendere le nostre aspirazioni ideali. L'antico deve formare la nostra scienza, il mondo moderno la nostr'arte. Noi dobbiamo apprendere il linguaggio artistico d'un tempo, non per servircene nell'uso, ma per sapere meglio la composizione, l'intima essenza del linguaggio nostro. Nell'uso non possiamo ammettere arcaismi, ma dovremo ammettere tutto quanto abbia ancora luce di bellezza, e quanto abbia in sè forza di adattamento ai costumi, ai sentimenti, alle tendenze nuove. Il discernimento delle parti caduche e morte nelle forme passate dalle altre ancora piene di vita e suscettive di rinnovamento sarà compito dall'arte, quando la scienza abbia ammannito i materiali occor-

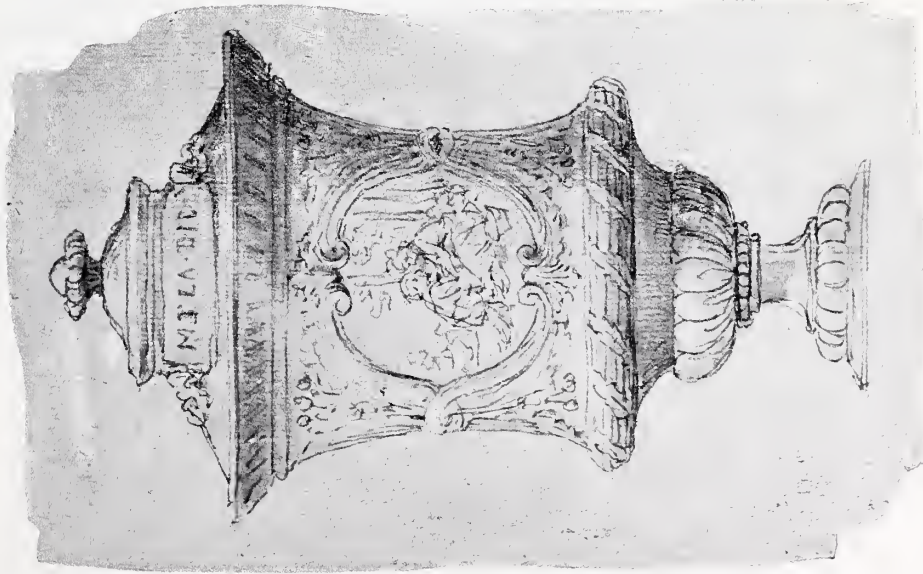


4. Disegno di coppa, sec. XVII (Collezione di Gio. Piancastelli, Roma)

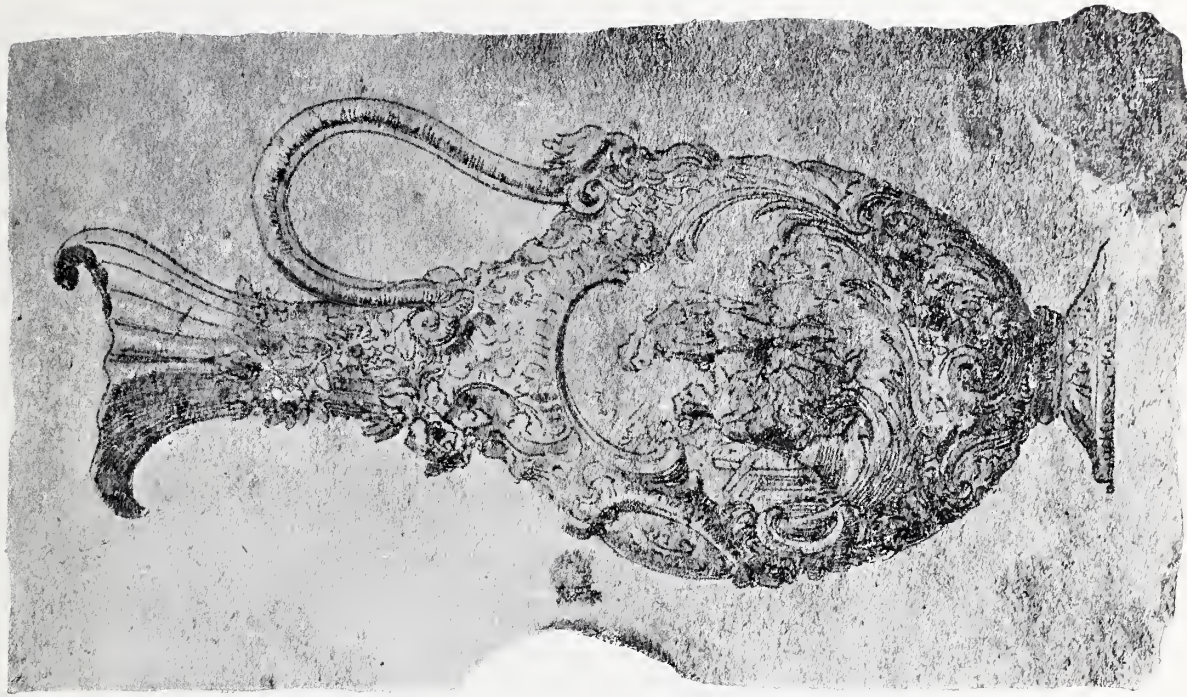
renti con ampie ricerche. Per tale scopo noi inauguriamo questa nuova parte del nostro periodico, e con il desiderio di rendere utile servizio alla produzione industriale italiana, chè senza l'arte trova difficilmente aperti gli sbocchi del commercio. Noi abbiamo già tutto il nostro mercato preso d'assalto dalle industrie straniere; e non parrebbe possibile a chi pensi che, in tempo non lontano, portare frutti d'arte in Italia poteva significare lo stesso che recar vasi a Samo. Ma ogni recriminazione è inutile. In questa moderna lotta per la vita artistica dei paesi, l'Italia riguadagnerà il suo posto. Il terreno è fertile, e noi ci prepariamo a dare il nostro colpo di marra.

A. V.





5. Disegno per vaso di farmacia, sec. xvii



6. Disegno di vaso, sec. xvii  
(Collezione di Gio. Piancastelli, Roma)



7. Disegno di vaso, sec. xviii



### Una raccolta di disegni d'arte decorativa.



L' cav. Giovanni Piancastelli, che con intelletto d'arte dirige la Galleria Borghese, ha raccolto per suo studio una numerosa serie di disegni, specialmente d'arte decorativa; e già se n'ebbe un bellissimo saggio, quando si tenne in Roma la Esposizione berniniana nel maggio del 1899. Allora egli espose molti disegni del Bernini e de' suoi contemporanei, che attrassero particolarmente l'attenzione de' visitatori. Ora egli si è compiaciuto di fornirci per la riproduzione i disegni che adornano questo fascicolo d'arte decorativa.

1. Fregio del secolo XVI, con figure di putti danzanti, a penna e a seppia, con fondo e acquerello grigio.
2. Disegno d'una coppa amatoria, del secolo XVI, a penna e ad acquerello.
3. Disegno per mesciacqua, del secolo XVI, a penna e ad acquerello.
4. Disegno di coppa, del secolo XVII, a penna e ad acquerello.
5. Disegno per vaso di farmacia, del secolo XVII, a penna, con acquerello turchino.



8. Disegno del principio del sec. XIX  
(Collezione di Gio. Piancastelli, Roma)



9. Disegno di vaso, sec. XVIII (Collezione di Gio. Piancastelli, Roma)



6. Disegno di vaso in istile *rocaille*, della metà del secolo XVIII, a penna e ad acquerello.
7. Disegno di vaso, del principio del secolo XVIII, a penna, con tinte di acquerello verde e di seppia.
8. Disegno di vaso, nello stile dell'Impero, a penna e ad acquerello.
9. Disegno di vaso, della metà del secolo XVIII, a penna e ad acquerello.
10. Disegno di battente, del secolo XVII, a penna e ad acquerello.

A. V.



10. Disegno di battente, sec. XVII  
(Collezione di Gio. Piancastelli, Roma)

---

*Sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore.*

---

Roma — Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



Fig. 1

## ARTE DECORATIVA

### Le “consoles,, de' principi Corsini.



ROMA, nella Galleria Nazionale, e a Firenze, nel palazzo Corsini, fanno bella mostra parecchie *consoles* eseguite in gran parte nel secolo XVIII, quando il cardinale Neri Corsini, rinnovato l'antico palazzo in via della Lungara, lo adornò con ogni magnificenza.

Le tavole applicate alle pareti, come mobilia a mo' di mensole con le punte sul pavimento, vennero in grandissimo uso nel secolo XVIII: intagliate riccamente, dorate, coperte di tavole marmoree, sostennero gingilli, bronzi, statuette, pendole rabescate, vasi, ecc. « Il più bel periodo per le *consoles* — scrive Henry Havard nel suo *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* — è la prima metà del secolo XVIII. In quel tempo la graziosa *console* riveste forme d'una singolare spontaneità e di una squisita eleganza. Tutta una flora increspata cresce, s'arrampica, si volge sulle volute descritte da' suoi piedi ».

A questo tempo all'incirca appartengono le *consoles* di palazzo Corsini. Quella riprodotta al n. 1 non ha ancora intorno al fogliame festoni e fiori; e solo le foglie larghe,





Fig. 2



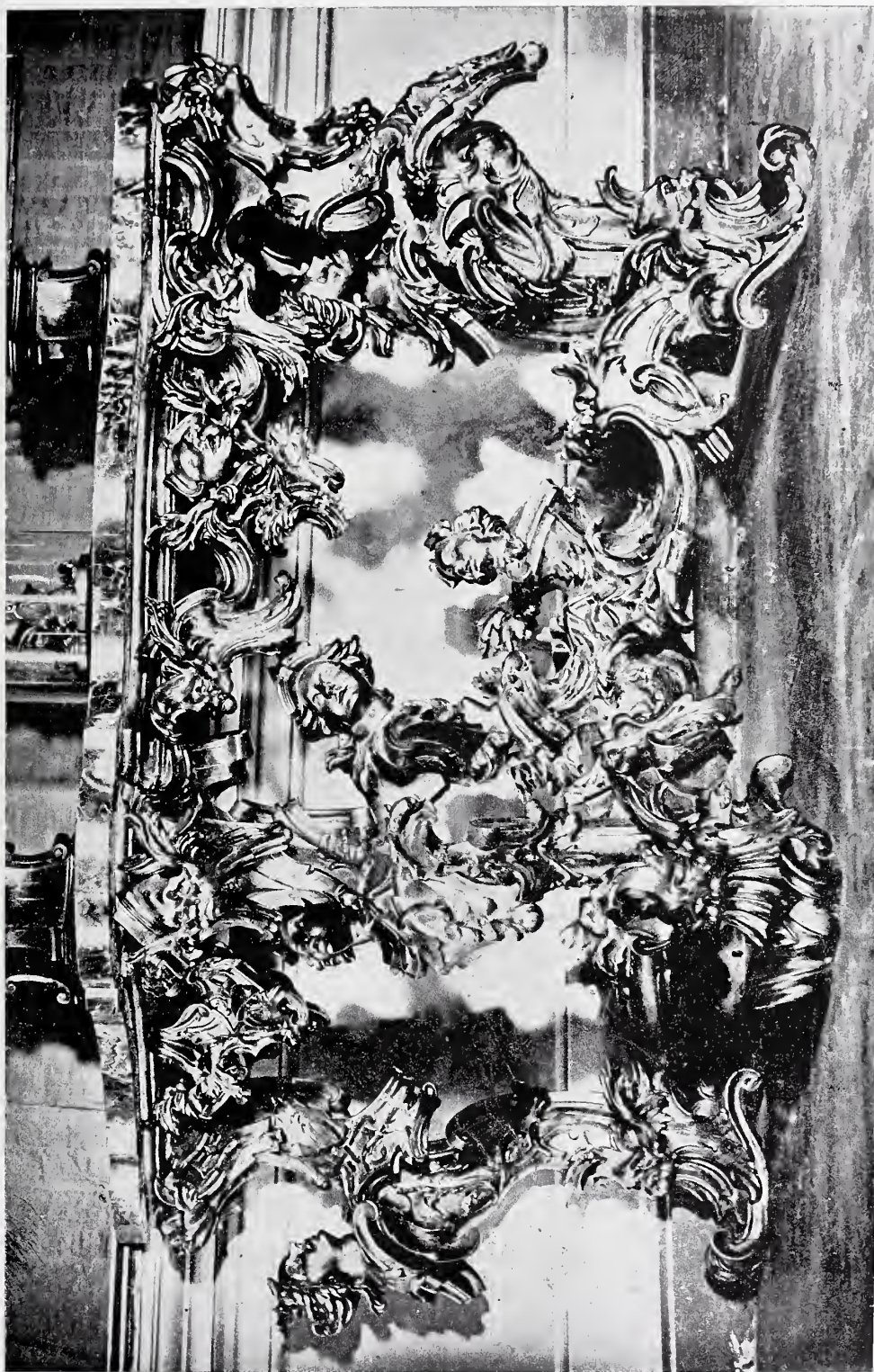


Fig. 3



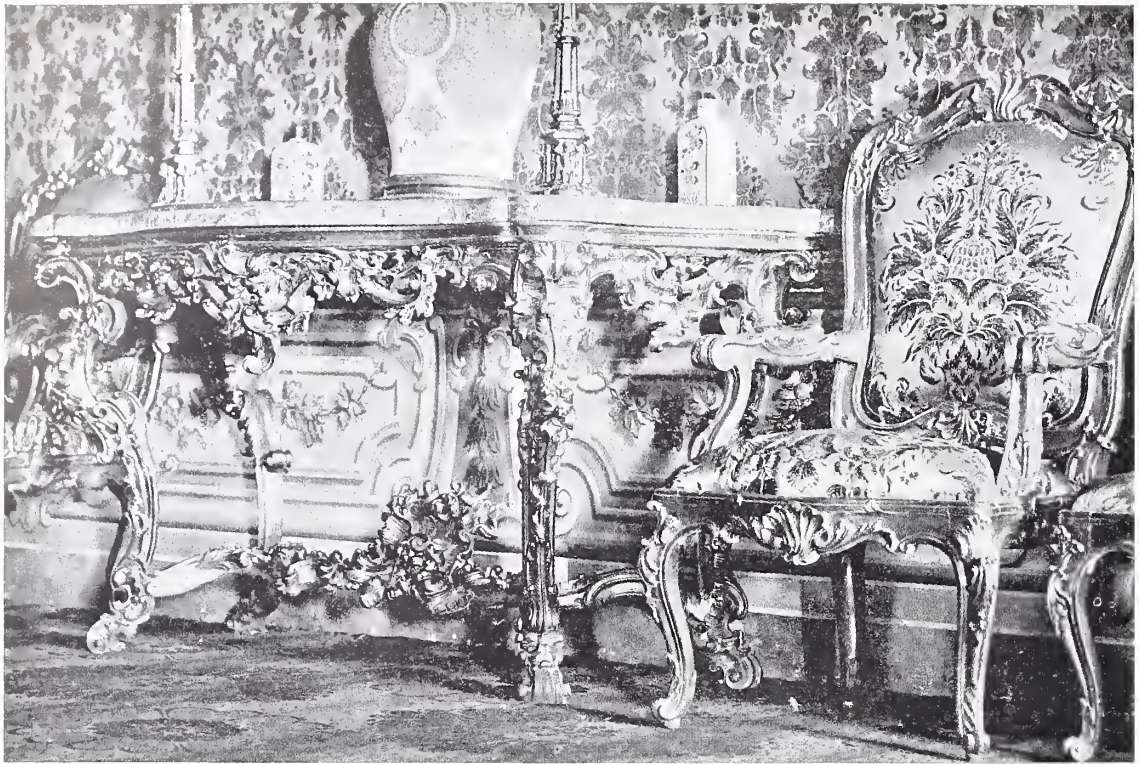


Fig. 4

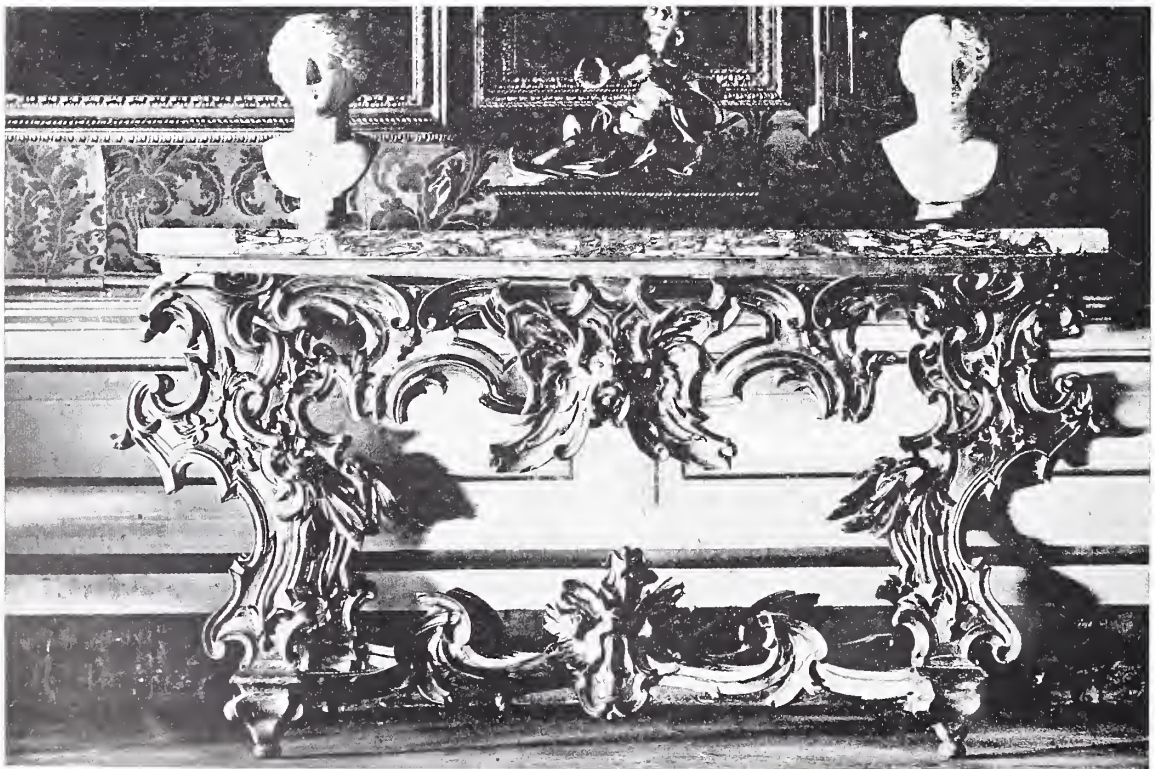


Fig. 5



piene, si curvano, s'accartocciano grandiosamente. Nell'altra (n. 6), simile per il rigoglio di forme, si riversano fiori e fiori sulle linee ondulate de' festoni, che formano giogo sulle spalle di due genî muliebri, e ghirlanda di convolvoli nel mezzo, intorno a una mascheretta.

La decorazione di queste due *consoles* ricorda quella fastosa del palazzo di Versailles alla fine del secolo XVII. Ad esse fanno seguito le altre segnate coi nn. 2 e 3, in cui il solenne fogliame, i maestosi riccioloni delle foglie spariscono per convertirsi in pinne, in isquame, in code di delfini, in larghe conchiglie; e i massicci fiori aprono, rompono le loro corolle, sfogliano i loro petali, e sembrano disperdersi al vento. La forma umana svanisce,



Fig. 6

ogni solidità vien meno, i muscoli non stanno più al loro posto, i capelli, le membra subiscono già la metamorfosi di tutta la figura animale, che si addentra ne' tronchi adorni, si aggira, si torce con le foglie per le intricate ramificazioni.

Gli ornamenti intanto si fanno più timidi, pare che non vogliano escir fuori dal vivo dei piani, e le foglie strisciano come su frammenti di dirupi, su grotte strane, sull'architettura cadente, scossa, spezzata da un sussulto di terremoto. In quell'incrocio di piani e di linee sbucano sorridenti teste umane, spalancano i mostri le fauci leonine. Ma tutta questa energia e questo scoscendimento di forme sta per cessare: le figure umane spariscono dalla decorazione, e appena qua e là riappare qualche mostruoso mascherone con i grandi baffi arricciolati, le orecchie grandi e le fronti fronzute.

La geometria comincia a mettere qualche ordine tra i riccioli decorativi, che divengono più brevi, e contornano conchigliette, e si adornano di fiori (esempio le *consoles* 4, 5, 8, e il tavolo da centro della figura 7) e di pampini. È questa la decorazione che rese celebre la mobilia francese della metà del secolo XVIII, il periodo illustrato da Giacomo e da Filippo Caffieri.



È il periodo della galanteria nell'arte decorativa: mazzetti di fiori, tra i sermenti di vite e tra le valve delle conchiglie; tutta un'architettura tratta dai fondi marini, dai banchi di corallo, dal regno delle alghe, e ad un tempo un apparato di festa, un cader di ghirlande come dal capo di baccanti, un rinversarsi di fiori dalle cornucopie delle Stagioni.



Fig. 7. Tavolo da centro

Queste *consoles*<sup>1</sup> non sono le sole che adornano il palazzo Corsini a Firenze e la Galleria Nazionale di Roma. Molte altre dimostrano come sieno opere di un intagliatore d'in-

<sup>1</sup> V., in generale, per disegni di *consoles*: BERAÏN, *Œuvres*..., 1690; POZZO, *Prospettiva dei pittori e architetti*, Roma, 1693; ROSSI, *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre*..., Roma, 1702; TORO, *Serie diverse di ornamenti* (foglio inciso dal Joulain di una *console* con maschera e draghi), 1715; CHARPENTIER, *Cabinet du Sr Girardon*, 1715; OPPENHORT, *Œuvres de Gille Marie Oppenhord*, e *Livre de différents morceaux*, 1725; LAINÉ, *Livre d'ornements*, 1725; PINEAU, *Nouveaux desseins de plaques, consoles, torchères et médaillers*, Paris, chez Mariette, 1730; PINEAU, *Nou-*

*veaux desseins de pieds de tables et de vases et consoles de sculpteur en bois*, Paris, chez Mariette, 1730; BLONDEL, *De la distribution de maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*..., Paris, Jombert, 1737; CONVILLIÈS, *Opere riunite* (seconda serie), 1738; CHIPPENDALE, *Le guide du tapissier, de l'ébéniste et de tous ceux qui travaillent en meubles*, 1754; NEUFFORGE, *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris, 1757; DELAFOSSE, *Nouvelle iconologie historique*..., Paris, 1771; BOUCHER, *Opere riunite* (prima serie), Parigi, 1775.





Fig. 8



gegno singolare, certamente studioso dell'arte decorativa francese, il quale lavorò per l'adornamento del palazzo Corsini in Roma, donde furono tolte quelle che oggi si trovano a Firenze, quando il palazzo fu ceduto al Governo italiano, e divenne la sede dell'Accademia dei Lincei. Se la storia delle arti cosiddette minori non fosse in Italia un desiderio sin qui, si saprebbe certamente il nome dell'elegante, capriccioso, ricchissimo esecutore di quegli intagli. Il maestro, che ne fu l'autore, conobbe certamente le incisioni del Pineau, del Blondel e d'altri,<sup>1</sup> che dettero al mondo gli esemplari delle *consoles* francesi; ma egli seppe farne suo pro nel modo migliore, riuscire spontaneo, vivace, vario.

A. V.

---

<sup>1</sup> V. la nota della pagina precedente.



Fig. 9. Particolare del piede di altra *console*

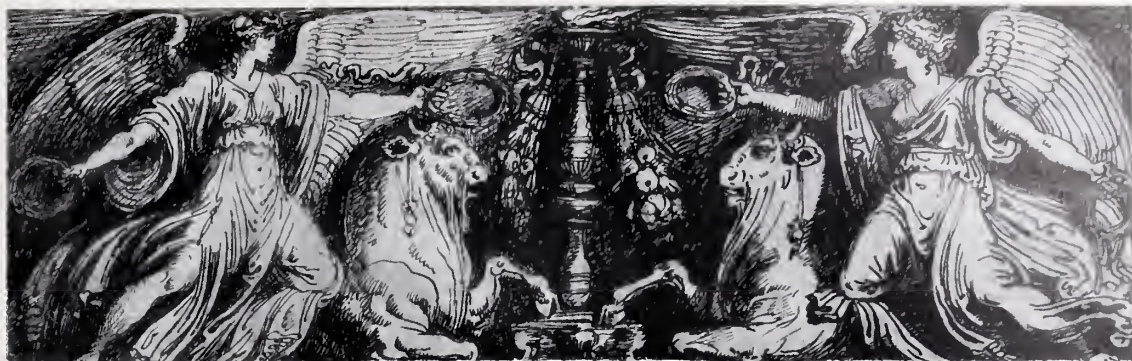
---

*Sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

ADOLFO VENTURI, *Direttore.*

---

Roma — Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



. Fregio. Da un disegno a penna di Felice Giani. (Collezione del cav. G. Piancastelli, Roma)

## ARTE DECORATIVA

### Alcuni disegni di Felice Giani.<sup>1</sup>



INTORNO alla persona ed all'opera di Felice Giani il secolo che muore, che pur lo ebbe fra i suoi figli, ha tessuto silenziosamente il velo dell'oblio. L'ammirazione di qualche frettoloso *forestiere* di passaggio fra le pareti da lui decorate, la premura di qualche solitario raccoglitore di disegni, l'ospitalità interessata in poche botteghe d'antiquariâ... ecco forse tutto l'omaggio che all'opera dell'artista fecondissimo ha tributato la posterità.

Ed è stata ingiustizia; perchè non molti artisti possedettero, come il Giani, in così alto grado il *sensu* ed il gusto della decorazione e pochi ebbero quella prontezza nell'assimilare le cose vedute e quella rapidità, quella sicurezza, quella libertà di rappresentazione che fu tra le sue doti precipue. Per questo abbiamo creduto di far cosa gradita ai lettori del nostro periodico, e, sopra tutti, a coloro che s'interessano a questa appendice d'arte decorativa, di pubblicare un saggio di disegni dell'artista che fu e non pretese di essere che essenzialmente decoratore.

Chi vorrà un giorno scrivere particolarmente di lui, troverà certo da raccogliere messe abbondante di notizie negli archivî faentini e parigini, poichè Faenza e Parigi furono principalmente i due centri nei quali si svolse l'attività dell'artista; ma finora assai poco si conosce di lui, nè molto si può apprendere dal Montanari negli *Uomini illustri di Faenza*,

<sup>1</sup> Ci è dato di poter riprodurre questa raccolta di disegni grazie alla cortesia del cav. Giovanni Piancastelli, il quale gentilmente ce ne fornì un'altra per uno dei precedenti fascicoli. Il cav. Piancastelli, che è un intelligente ricercatore e raccoglitore di disegni, è anche, in particolare, uno studioso dell'opera del Giani e ha messo insieme parecchie notizie che un giorno po-

tranno servirgli di base a ricerche e a studi sull'artista dimenticato. Per il materiale prezioso che egli possiede, è in grado più di chiunque altro di darci un accurato lavoro intorno al Giani ed è da augurarsi che il cav. Piancastelli voglia recare presto un contributo così interessante alla storia dell'arte del periodo della Rivoluzione e del primo Impero.



che non si dimostra in qualche punto troppo esatto,<sup>1</sup> nè di più dall'*Elogio di Felice Giani*, pronunziato ed edito dal parroco G. Antonio Morini nell'occasione dei solenni funerali dell'artista nella chiesa del Pio Suffragio a Faenza nel giugno 1823. Mi sembra, perciò, cosa opportuna e non priva d'interesse di riferire qui alcuni appunti intorno agli studi dell'artista, che egli stesso, in data del 27 agosto 1820, ci lasciò scritti di suo pugno sopra il cartone di un album:

*Bologna 27 agosto 1820.*

*Giani principiò suoi studi di pittura in Bologna l'anno 1778. Premiato nel 1779 in Bologna.*

*Andato a studiare in Roma l'anno 1780, sua età anni 23.<sup>2</sup>*

*Maestri di Giani in Pavia da giovanetto, il sig. pittore Carlo Bianchi, il sig. cav. Antonio Bibienna architetto.*

*In Bologna sig. Domenico Pedrini pittore, sig. Ubaldo Gandolfi pittore, sig. Vincenzo Mazza architetto.*

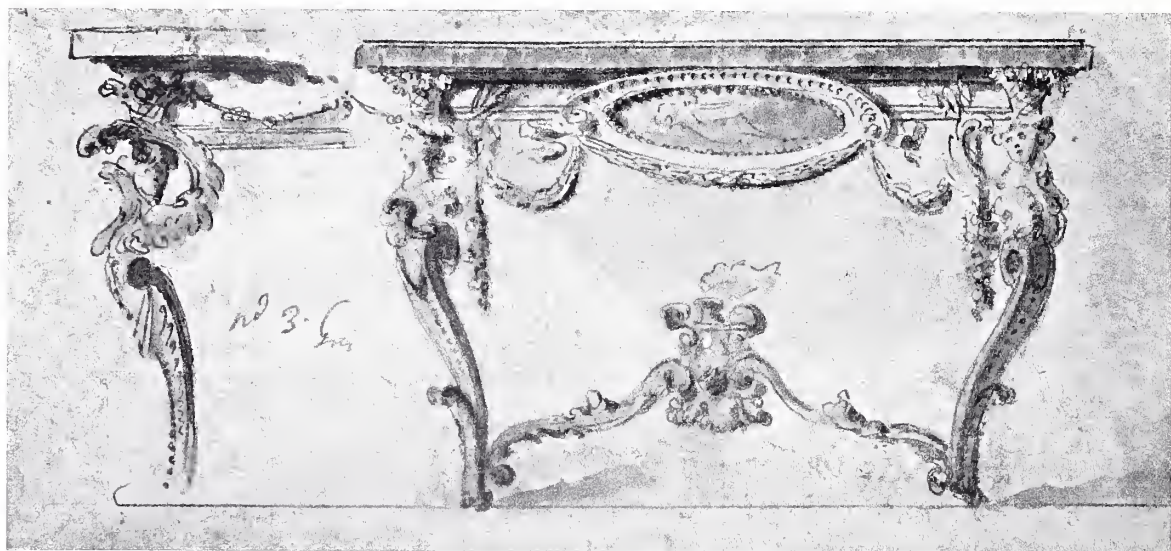
*In Roma sig. cav. Pompeo Battoni pittore, sig. Cristofaro Unterberger pittore, sig. Antolini Giovanni architetto.*

*Suoi generosi protettori che li hanno data pensione in Pavia, Bologna, Roma: sig. Maresciallo Botta in Pavia, sig. Marchese Luigi Botta in Pavia, in Bologna e in Roma.*

*In Roma sig. Principe Panfigli Doria.*

*Stato pensionato sino all'età di 32 anni con abbondante pensione.*

Sappiamo che, salito in fama, fu eletto a Roma censore dell'Accademia di San Luca, e che, invitato, si recò nel 1793 a dipingere nel nuovo palazzo del conte Laderchi a Faenza,



*Console di stile Impero. Da un disegno a penna di Felice Giani. (Collezione del cav. G. Piancastelli, Roma)*

dove lasciò molte altre pitture in affresco e a tempera; così è anche noto che fondata in Faenza stessa la pubblica scuola di disegno, « donde uscirono tanti giovani esimî, che nella

<sup>1</sup> Il Montanari dice, ad esempio, avere il Giani abbandonato questo terreno esilio a Parigi, mentre è provato, come vedremo, che morì a Roma.

<sup>2</sup> Sappiamo che il Giani vide la luce a San Sebastiano nel Monferrato; ma non si conosce con precisione la data della sua nascita. Secondo quanto egli scrive qui, sarebbe nato nel 1757, ma l'atto di decesso

che si conserva nell'archivio parrocchiale della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte a Roma ci apprende come l'artista sia morto qui, nella sua abitazione in via Gregoriana, n. 6, p. 3<sup>o</sup>, il 21 gennaio 1823 all'età di 62 anni *ciriter*. Dovrebbe così scendere fino al 1761; ma quel *ciriter* può farci accettare a dirittura la data del 1757, o almeno lasciarci avvicinare ad essa di un paio di anni.





Decorazione d'una parete. Da un disegno a penna e acquarello di Felice Giani  
(Collezione del cav. G. Piancastelli, Roma)





Decorazione d'una parete. Da un disegno a penna e acqua d





di Felice Giani. (Collezione del cav. G. Piancastelli, Roma)



pittura, nella plastica, nell'intaglio procacciarono gloria a sè stessi, e alla città utile e nominanza », <sup>1</sup> si recò a Parigi, dove prestò per parecchio tempo la sua opera alle Tuileries. In Italia, oltre che a Faenza, eseguì numerose opere di pittura in parecchie altre città dell'Emilia e della Romagna, a Bologna, a Forlì, a Ravenna..., e di esse alcune ci sono state conservate.

Ma per avere un'idea adeguata della facilità e della straordinaria forza di produttività del Giani può essere sufficiente fermarsi ai disegni. Ho detto poco sopra che ne avrei offerto un saggio e ho detto male giacchè per dare un saggio, anche pallidissimo, di ciò che è una *cartella* di disegni del Giani sarebbe necessario spazio molto maggiore di quello di cui dispongo. Le sole copie di monumenti d'ogni tempo da lui eseguite sono innumerevoli: dall'arte classica alla cristiana, da quella dei bassi tempi alla moderna, qualunque opera egli vedeva doveva colpirlo e qualunque cosa lo colpiva, egli doveva notare. Sfolgiate una raccolta di suoi disegni e vedrete passarvi sotto gli occhi, alla rinfusa, come nelle pagine d'un colossale libro di appunti, sarcofaghi pagani e cristiani, sarcofaghi strigilati e figurati, fregi e capitelli, vasi e sepolcri, monete antiche e terrecotte, mobili e pitture; il busto di un imperatore romano vicino all'angelo di un'*Annunciazione*, una vittoria alata a fianco della *Dialettica* o della *Geometria*, le rappresentazioni dei mesi vicino a quelle dei giorni della settimana, dei vizî, delle virtù, il bassorilievo d'una battaglia sopra una *Pietà*, uno seggiolone del Quattrocento presso la *console* o la *mensoletta empire*. Ornati e ritratti, fiori e animali, rappresentazioni mitologiche e scene di leggende medioevali, soggetti sacri e profani, motivi consueti e manifestazioni artistiche personali, tutto l'alletta e tutto egli rende con sapienza di grande prospettico, sempre però con lo stesso spirito e con lo stesso sentimento: tutto conformando al suo modo di sentire, di concepire, d'esprimersi; tutto riducendo al denominatore comune del suo manierismo barocco.

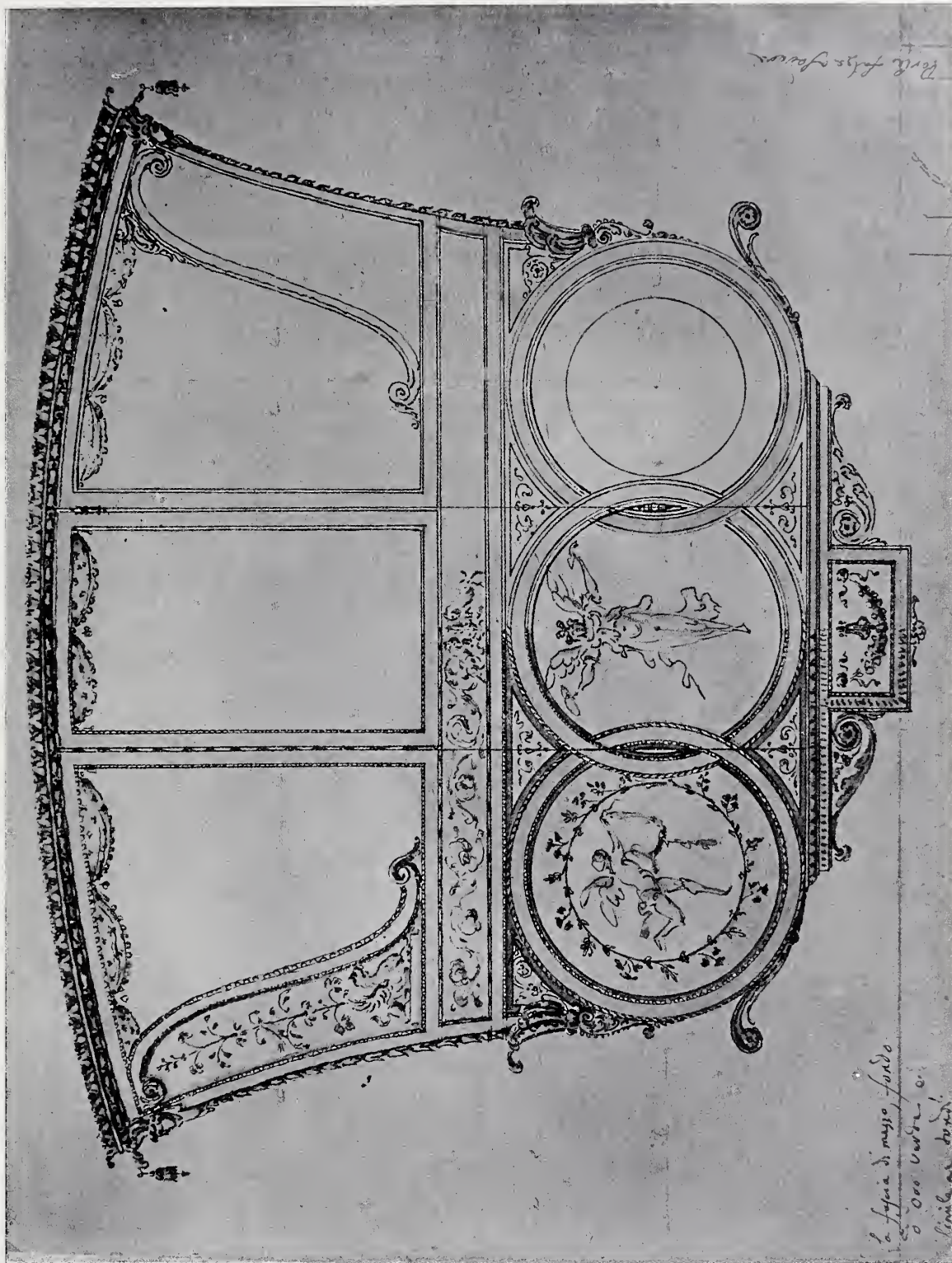
Qualunque opera d'arte che gli cada sotto gli occhi, passa attraverso il prisma artistico di lui e sembra uscirne modificata; così copia il Quattrocento <sup>2</sup> e lo falsa, perchè, troppo lontano da lui, non lo capisce; si sforza di comprendere il Cinquecento senza ancora riuscirvi, finchè il Seicento sembra schiudergli il campo, che si va sempre più slargando in seguito, dinanzi al suo sguardo, col succedersi delle nuove forme d'arte più prossime o contemporanee a lui; con l'incalzare delle forme artistiche dell'*Ancien Régime* del Direttorio e dell'Impero.

La stessa varietà dei soggetti delle copie si ripete in quelli dei suoi bozzetti originali. Aumenta la facilità e aumenta l'impeto dell'artista, che non più schiavo del modello si abbandona con voluttà alla sua immaginazione e alla esuberante sua fantasia. E si palesano all'evidenza gli effetti del lungo studio dei monumenti antichi, d'ogni stile e d'ogni età, la prontezza dell'artista nel trarre partito da tutto ciò che visto ed appreso, e la sua abilità nell'associare armonicamente e nel fondere senza una stonatura gli elementi più disparati: reminiscenze dell'antico che concorrono alla formazione dell'opera nuova. Disegnare non gli costa il minimo sforzo; si direbbe che la penna al contatto delle dita di lui acquisti una forza indipendente dal pensiero che la guida, e che la maggior parte di quei disegni così pieni di vivacità e di movimento sieno opera solo di pochi istanti. Qualunque specie di

<sup>1</sup> *Elogio di Felice Giani* detto dal parroco Giorgio Antonio Morini, maestro di retorica nel seminario faentino, nell'occasione de' solenni funerali a lui fatti dagli amici e dai coltivatori delle belle arti, nella chiesa del Pio Suffragio di Faenza il dì xxviii giugno mccccxxiii. Faenza. Pei tipi di Pietro Conti. Pag. 14.

<sup>2</sup> Le copie del Giani sono tutte, del resto, di un interesse eccezionale, avendo l'artista preso cura di

notare sotto ogni copia il nome dell'autore ed il luogo dove si trovava l'opera d'arte, dandoci così, senza volerlo, notizia di antiche attribuzioni che correvano nei tempi antichi e informandoci intorno a capolavori ignorati e scomparsi per sempre. Così, tanto per dare un esempio, vediamo attribuite sculture di Jacopo Della Quercia ad Andrea da Pisa e la stupenda ancona di Ercole Grandi che è alla *National Gallery*, dichiarata opera del Panetti o del Costa.



Berlina di stile Impero. Da un disegno a penna e acquarello di Felice Giani. (Collezione del cav. G. Piancastelli, Roma)



carta, d'inchiostro, di penna, è buona alla sua mano; sia *cartoncino* levigato, sia carta quasi asciugante, sia, com'è spesso, il *verso* d'una lettera, e sia che gli abbia da presso la penna, il lapis o i pennelli; anche la sua tecnica è varia, e mentre spesso disegna a tratti larghi, violenti, sgarbati che corrodono la carta, altre volte il suo fare diventa sottile, fine, direi quasi paziente, a lineette serpeggianti come tracciate dalla punta d'argento. Talora si compiace di effetti profondi di macchie d'inchiostro, d'intensi contrasti di luci vivide e di ombre violente che ci fanno involontariamente pensare ad acqueforti, altre volte le tinte leggiere dell'acquerello danno alle composizioni la delicatezza e l'armonia delle più fini stampe colorate, come, ad esempio, nel magnifico disegno riprodotto a pag. 19.

Ma sia diversa la tecnica e l'effetto, sien diversi gli strumenti che adopera, sia che egli copì od improvvisi, sia che egli abbozzi, come nel disegno della *berlina*<sup>1</sup> (V. pag. 23), o completi e rifinisca l'opera sua in ogni particolare, il Giani è sempre *lui*: uno spirito capriccioso, un artista manierato, se vuolsi, ma facile nel comporre e personale nella tecnica, un disegnatore sicuro e potentissimo, un conoscitore profondo delle esigenze della decorazione, dei suoi effetti e dei mezzi atti a raggiungerli.

ETTORE MODIGLIANI.

<sup>1</sup> Il disegno di singolare eleganza è a penna con tenuissimo acquerello giallo chiaro e turchino che ne accresce la finezza. Come può vedersi dalla riprodu-

zione, è lasciato incompleto e reca da un lato un'indicazione dell'artista relativa ai colori: *La fascia di mezzo fondo d'oro verde e simile ai tondi*.



Tavolino di stile Impero  
Da un disegno a penna di Felice Giani  
(Collezione del cav. G. Piancastelli, Roma)

*Sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

ADOLFO VENTURI, *Direttore*.







GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00109 1939



